



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke
in Frankreich und Österreich
unter besonderer Berücksichtigung des
soziokulturellen Kontextes

Verfasserin

Julia Walder, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Inhalt

Vorwort	3
1. Einleitung	4
1.1. Allgemeines	4
1.2. Zielsetzung	5
1.3. Aufbau	6
2. Übersetzen als kultureller Transfer	13
2.1. Der „Cultural Turn“ in der Übersetzungswissenschaft	14
2.2. „Spielbare, sprechbare, atembare Sprache“. Zur Problematik der Bühnenübersetzung.	19
2.3. Zielkultur Frankreich	23
2.3.1. Die Frage der österreichische Identität.....	24
2.3.2. Das Bild Österreichs aus französischer Sicht.....	26
3. Thomas Bernhard in Frankreich	31
3.1. <i>Gel.</i> Die Anfänge der Thomas Bernhard Rezeption in Frankreich.....	31
3.2. Das Theater Thomas Bernhards in Frankreich. Erste Versuche.	34
3.2.1. Herausforderung: Übersetzung.	35
3.2.2. Ein Wasserhahn, der tropft : <i>L'Ignorant et le Fou</i>	38
3.2.3. Missverständnis: Erwartungshorizont. <i>Le Président</i>	40
3.2.4. Politisches Theater: <i>Avant la Retraite</i>	43
3.3. Wahrheitsgehalt der Lüge: Die Autobiographie.	46
3.4. „Bernhard-Boom“: Der Durchbruch.....	50
3.4.1. Künstlichkeit. Musikalität. Marionetten.	51
3.4.2. Die Wende der Rezeption: <i>Le Faiseur de Théâtre</i>	53
3.5. Malentendu par excellence: <i>Place des Héros</i>	55
4. Die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Österreich	63
4.1. Thomas Bernhard und das Burgtheater	64
4.2. Thomas Bernhard und die Salzburger Festspiele.....	67
4.3. Ausgangskultur Österreich?	74
4.3.1. Exkurs: Thomas Bernhard und seine Theatermacher	76

5.	Post Mortem.....	82
5.1.	Das Testament und seine Folgen	82
5.1.1.	Österreich	82
5.1.2.	Frankreich.....	87
5.2.	Gedenken an Thomas Bernhard.....	89
6.	Résumé	95
7.	Literaturverzeichnis.....	99
7.1.	Primärliteratur.....	99
7.1.1.	Deutsch.....	99
7.1.2.	Französisch	101
7.1.3.	Telegramme, Briefe, Leserbriefe	102
7.2.	Sekundärliteratur	103
7.3.	Internetquellen.....	109
7.4.	Zeitung.....	111
8.	Anhang	112
8.1.	Abstract	112
8.2.	Vita	113

Vorwort

Im Rahmen einer historischen Grundlagenvorlesung das Theater des 20. Jahrhunderts betreffend habe ich zum ersten Mal ein Stück Thomas Bernhards gelesen – *Heldenplatz*. Im Rahmen dieser von Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler konzipierten und gestalteten Vorlesung kam ich auch erstmals mit dem Skandal rund um das Stück in Berührung und war fasziniert und befremdet. Im Laufe meines Studiums ist mir die Dramatik Thomas Bernhards immer wieder begegnet, und mit jedem neuen Aspekt beeindruckte und beeindruckt mich nach wie vor die Präzision, die Musikalität und die Kompromisslosigkeit seiner Bühnentexte. Die Idee zu meiner Diplomarbeit verdanke ich ebenfalls Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler, die mit einem Verweis auf die internationale Bernhard-Rezeption im Allgemeinen und den sogenannten „Bernhard-Boom“ in Frankreich im Speziellen mein Interesse für die Frage geweckt hat, unter welchen Bedingungen Thomas Bernhards Stücke in Frankreich nach langen Jahren der vorsichtig gesagt zögerlichen Aufnahme seines dramatischen Œuvres Ende der 1980er Jahre so erfolgreich werden konnten; ein Auslandssemester in Paris und ein dortiger Beginn meiner Recherche begründen die Basis der hier vorliegenden Arbeit.

Ich bedanke mich ganz herzlich bei Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler, die mit Begeisterung und wissenschaftlichem Interesse meine Diplomarbeit betreut hat und mir stets mit hilfreichen Literaturempfehlungen sowie Theaterkritiken zur Seite gestanden ist. Herzlichen Dank möchte ich ebenfalls der Generalsekretärin der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft (ITBG) Marie-Christine Baratta-Dragono aussprechen, die mir durch ausführliche Informationen hinsichtlich der Gedenkfeiern in Frankreich anlässlich diverser Thomas-Bernhard-Jubiläen zukommen ließ.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mich vom Zeitpunkt meiner Studienwahl bis zum Abschluss meiner Studien immer in meinem Werden unterstützt und stets Vertrauen in meine universitären Entscheidungen gehabt haben. Neben der moralischen danke ich auch für die finanzielle Unterstützung, ohne die meine Studienzeit nicht so sorglos verlaufen hätte können.

1. Einleitung

1.1. Allgemeines

Am 9. Februar 2011, als die vorliegende Arbeit zu entstehen beginnt, wäre Thomas Bernhard 80 Jahre alt geworden. Anlässlich des Jubiläums findet gewissermaßen eine „Thomas-Bernhard-Woche“ in den Medien statt: Ö1 berichtet von der Fotoausstellung „Thomas Bernhard – Das führt alles zu nix“ in der Galerie Westlicht, wo Fotos von Sepp Dreissinger gezeigt werden¹, der ORF zeigt in einem Format, das nur mehr im Titel dem früheren Club 2 entspricht, eine Diskussion zur Frage, was denn von „Literat und Provokateur“² geblieben sei und auch die deutsche Wochenzeitschrift *Die Zeit* beschäftigt sich mit der Tatsache, dass alle möglichen Bernhard-Jubiläen begangen werden (so auch der 20. Todestag, zwei Jahre vor dem 80. Geburtstag), obwohl, so der Verweis, Bernhard ja Geburtstage und Feiern im Allgemeinen verachtet habe: „Es gibt ja nichts Verlogeneres als diese Geburtstagsfeiern ..., nichts Widerwärtigeres als die Geburtstagsverlogenheit“, sagt Bernhard durch den Mund des Musikkritikers Reger in seinem vorletzten Roman *Alte Meister*.“³

Am Beginn dieser Arbeit steht nun die Frage, weshalb das Werk Thomas Bernhards, das so gut aufgearbeitet zu sein scheint, (wiederholt) als Thema einer wissenschaftlichen Abschlussarbeit gewählt wird. Zunächst sei dazu gesagt, dass insbesondere der Prosaschriftsteller Thomas Bernhard für die (Literatur-)Wissenschaft im Zentrum des Interesses steht, die der Theatermetapher in Bernhards Prosa mehr Bedeutung beimisst als seinen tatsächlichen Bühnenstücken.⁴ Der dramatische Schriftsteller steht gewissermaßen im Schatten seines Prosawerkes. Als (literarisches) Beispiel hierfür lässt sich das Dramolette *Die Büchermacher* von Antonio Fian nennen.

¹ Scheucher, Christine: Ablehnung und Inszenierung. Thomas Bernhard und die Fotografie. In: <http://oe1.orf.at/artikel/268755>. Stand: 10.4.2011.

² Wolf, Barbara: Club 2. Literat und Provokateur: Was blieb von Thomas Bernhard? In: <http://tv.orf.at/programm/orf2/20110209/529045201/310524>. Stand: 10.4.2011.

³ o.V.: „Die Tragödie ist seine Komödie“. In: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-02/thomas-bernhard?page=1>. Stand: 10.4.2011.

⁴ Haider-Pregler, Hilde: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater. Castein, Hanne [Hrsg.]: *Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie*. Londoner Symposium 1987. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1990a. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 237). S. 153 – 183. S. 161.

Als Satire auf die Definitionsmacht von Experten des Literaturbetriebes verfasst, ist es wohl auch kein Zufall, dass in der Diskussion der Figuren, die die Namen des Literaturkritikers Reich-Ranicki und des Bernhard-Verlegers Siegfried Unseld tragen, Prosa und Dramatik der Genretrennung entlang in ewig und vergänglich eingeteilt werden:

UNSELD: (*breitet die Arme aus. Pathetisch*): Über allen Gipfeln ist Ruh!

REICH-RANICKI: Nein. [...]

UNSELD: Die Macht der Gewohnheit?

REICH-RANICKI: Nein.

UNSELD: Der Präsident aber doch? Vor dem Ruhestand?

REICH-RANICKI: Nein und abermals nein.

UNSELD: Die Jagdgesellschaft?

REICH-RANICKI: Nein.

(Pause)

UNSELD (*fest*): Holzfällen.

REICH-RANICKI: Holzfällen ja. Holzfällen wird bleiben.

UNSELD: Alte Meister.

REICH-RANICKI: Wird bleiben.

UNSELD: Amras. Frost.

REICH-RANICKI: Werden bleiben. [...] (Pause) [...]

UNSELD: Und die Berühmten? Immanuel Kant?

REICH-RANICKI: Nein. Wird nicht bleiben.

UNSELD: Aber Minetti! Minetti wird bleiben! Bitte! Minetti!

REICH-RANICKI: Wird nicht bleiben.

UNSELD (resigniert, zu sich): Minetti also auch nicht.⁵

1.2. Zielsetzung

Der Dramatiker Thomas Bernhard und seine Werke interessieren im Rahmen der vorliegenden Diplomarbeit. Die Liebe zu Frankreich und der französischen Sprache sowie das im Laufe des Studiums anhaltender werdende Interesse an der Dramatik Thomas Bernhards und die im Zuge einer Lehrveranstaltung von Frau Univ.-Prof. Dr. Haider-Pregler hervorgerufene Neugier bezüglich der Genese des sogenannten „Bernhard-Booms“ in Frankreich Ende der 1980er Jahre begründen die Basis dieser wissenschaftlichen Abschlussarbeit: Ausgehend von der Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Frankreich wird ein Rezeptionsvergleich versucht, der die

⁵ Fian, Antonio: Die Büchermacher. In: ders.: Was bisher geschah. Dramolette. Wien, Graz: Droschl, 1994.

S. 81 – 88. S.85f.

Rezeption im Ausland am konkreten Beispiel Frankreich der Rezeption im Inland, Österreich, gegenüberstellen soll. Die Unterschiede in der Rezeption sind, so die Hypothese, soziokulturell begründet.

Die Ausgangshypothese lautet, dass es einen Zusammenhang zwischen der Rezeption und dem jeweiligen soziokulturellen Kontext gibt, beziehungsweise dass Stücke nicht (nur) aufgrund ihrer textlichen Struktur und ihrer jeweiligen Inszenierung verstanden werden (können). Vielmehr strukturiert der soziokulturelle Hintergrund die Möglichkeit eines Verständnisses im hermeneutischen Sinne vor. Jean-Marie Winkler verweist in seinen Ausführungen zum Verständnis des Bühnenwerks Thomas Bernhards auf die enge Verbindung von Rezeption und Interpretation eines Werkes und der damit verbundenen kulturellen Voreingenommenheit. Der Vergleich gängiger Lektüren im Ausland könne helfen, Rezeption und Interpretation voneinander zu trennen.⁶

1.3. Aufbau

Die Hypothese wird getestet, indem zunächst Fragen zur Translation gestellt werden: Wie findet Über-Setzung von einem sprachlichen und kulturellen Kontext in einen anderen statt? Der sogenannte „Cultural Turn“ in der Translationswissenschaft nimmt entgegen der lange vertretenen Ansicht, eine Übersetzung finde (nur) zwischen zwei Sprachen statt, wahr, dass Übersetzung immer auch zwischen Kulturen stattfindet. Ausgehend von dem mittlerweile weniger normativ als differenziert-kritisch betrachteten „Äquivalenz“ Begriff wird die Skopostheorie nach Reiß/Vermeer besprochen, die an der Zweckgebundenheit einer Übersetzung orientiert ist⁷. Welche inhaltliche Auswirkung hat die Entscheidung, die Zweckgebundenheit einer Übersetzung über die Herangehensweise, Texttreue oder Sinnstreue zu favorisieren? Wie geht man in diesem Zusammenhang mit sprachlichen und/oder kulturellen Defiziten der Übersetzung um?

⁶ Vgl. Winkler, Jean-Marie: Rezeption und/oder Interpretation. Zum problematischen Verständnis von Bernhards Bühnenwerk. In: Huber, Martin [Hrsg.]: Wissenschaft als Finsternis? Wien [u.a.]: Böhlau, 2002.

S. 163 – 180. S. 167.

⁷ Vgl. Vermeer, Hans J.: Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis. Paderborn [u.a.]: Schöningh [u.a.], 1994. (=Uni-Taschenbücher; 1415). S. 30 – 53. S. 34.

Mary Snell-Hornby verwendet im Zusammenhang des transkulturellen Transfers die Terminologie der Ausgangs- und Zielkultur: Dies wird in der vorliegenden Arbeit adaptiert auf Frankreich (Zielkultur) und Österreich (Ausgangskultur). Neben diesen allgemeinen Faktoren zur Translation steht der spezielle Fall der Bühnenübersetzung im Vordergrund: Welche Spezifika weist eine Bühnenübersetzung auf?

In der Übersetzung eines dramatischen Werkes gilt es, zusätzliche Elemente des Textes zu berücksichtigen, und zwar insbesondere die Spielbarkeit, Sprechbarkeit und Atembarkeit der Sprache.⁸ Die Bühnenübersetzung als Teil der Translationswissenschaft wurde bis dato nur vereinzelt wissenschaftlich wahrgenommen; im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen die von Mary Snell-Hornby ausgearbeiteten Komponenten für eine gelungene Bühnenübersetzung aufgegriffen und dargestellt werden, um damit die für die vorliegende Arbeit gewollte theoretische (translatorische) Basis abschließend differenziert zu skizzieren.

Die Feststellung, eine Übersetzung fände immer auch zwischen zwei Kulturen statt, wirft die Frage auf, auf welche soziokulturellen Voraussetzungen der Fünften Republik Ende der 1960er Jahre das übersetzte Werk Thomas Bernhards trifft. Insbesondere werden dabei auch das herrschende Österreich-Bild und die damit zusammenhängende Erwartungshaltung bezüglich eines österreichischen Autors in Frankreich sowie die (französische) Außenwahrnehmung einer österreichischen Identität thematisiert. Die Paradigmenwechsel des offiziellen kulturpolitischen Diskurses in Frankreich werden einleitend besprochen und leiten das zweite Kapitel ein: die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Frankreich. Wie verläuft die Thomas-Bernhard-Rezeption (zunächst genreunabhängig) in Frankreich? Welche Faktoren beeinflussen sie? Welche Aspekte des Bernhardschen Œuvres werden wie (miss-) verstanden? Wie ist der sogenannte „Bernhard-Boom“ Ende der 1980er Jahre entstanden, und welcher Stellenwert ist diesbezüglich dem soziokulturellen Kontext einzuräumen? Besonderes Augenmerk liegt auf den Einflussfaktoren auf die französische Rezeptionshaltung.

⁸ Vgl. Snell-Hornby, Mary : Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Watts, Richard J. [Hrsg.]: Modes of interpretation. Essays presented to Ernst Leisi on the occasion of his 65th birthday. Tübingen: Narr, 1984. (= Tübinger Beiträge zur Linguistik; 260). S. 101 – 116. S. 107.

Beginnend mit Bernhards (Prosa-)Debut in Frankreich werden zwei Rezensionen vorgestellt, die die weiteren Rezeptionsverläufe bestimmen und deren Ansätze auch in der Rezension der dramatischen Texte Bernhards zu finden sind. Im Anschluss daran wird analysiert, welche Gründe der strikten Trennung von Prosa und Dramatik in der Rezeption Thomas Bernhards in Frankreich zu Grunde liegen, einen besonderen Stellenwert, soviel sei an dieser Stelle bereits erwähnt, nimmt die editoriale Komponente ein. Im Sinne der Fragestellung werden ausgewählte Stücke und deren Inszenierung und Rezeption erörtert: *L'Ignorant et le Fou*⁹ und *Le Président*¹⁰ fallen sowohl in der Kritik als auch beim Publikum durch; *Avant la Retraite*¹¹ wird erstmals positiv besprochen. Als Prosaexkurs kommt an dieser Stelle die Autobiographie zur Sprache: Die autobiographischen Erzählungen Thomas Bernhards regen beim (französischen) Publikum die Hoffnung, einen Schlüssel zum Verständnis seines Werkes zu bekommen, und die steigende Aufmerksamkeit und Popularität Thomas Bernhards wirken sich positiv auf die Wahrnehmung seiner Theaterstücke aus. An dieser Stelle wird die Problematik, die Haltung des Autors mit den Aussagen eines literarisierten Ichs gleichzusetzen, ausführlich behandelt und unter Berücksichtigung einer Rezeptionsverlagerung auf eine ideologisch-soziale Dimension des Entstehungskontextes verstanden; entsprechend der eingangs skizzierten Hypothese wird angenommen, dass die Ursachen der zunehmend positiven Wahrnehmung einerseits sowohl im Werk selbst als auch andererseits in den gesellschaftlichen Umständen der Zielkultur Frankreich begründet liegen.

Mit *Le Faiseur de Théâtre*¹² gelingt Thomas Bernhard der Durchbruch im Hexagon. Dieses Stück wird in der vorliegenden Arbeit dazu dienen, die für Frankreich relevanten ästhetischen Aspekte des dramatischen Werkes Bernhards zu erläutern – insbesondere die Künstlichkeit, Musikalität und das Marionettenhafte – und die veränderte Wahrnehmung des soziokulturellen und politischen Kontextes (Stichwort: Affäre Waldheim) zu erörtern, die rezeptionsverändernd wirkt.

⁹ Bernhard, Thomas: *L'Ignorant et le Fou*. Traduit de l'allemand par Michel-François Demet, 1984.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=106>. Stand : 5.9. 2011.

¹⁰ Ders.: *Le Président*. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1992.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=110>. Stand : 5.9.2011.

¹¹ Ders.: *Avant la retraite*. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 2007.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=100>. Stand : 5.9. 2011.

¹² Ders.: *Le Faiseur du théâtre*. Traduit de l'allemand par Edith Darnaud, 1989.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=104>. Stand : 5.9. 2011.

Nach Bernhards Tod im Jahr 1991 findet ein Stück zu seiner szenischen Form, das zunächst aufgrund der österreichischen Rezeption, genauer: aufgrund des Skandals, (französisches) Interesse auf sich zieht: *Place des Héros*¹³. Das Stück wird ein voller Erfolg bei Publikum und Kritik, dieser Erfolg basiert jedoch auf einer Reihe von Missverständnissen, die in der Besprechung deutlich gemacht werden sollen.

Im Vergleich zur französischen Rezeption wird im dritten Kapitel der Fokus auf der Situation in Österreich liegen. Wie wird die Dramatik Thomas Bernhards „zu Hause“ wahrgenommen? Welche Rolle spielen kulturelle Institutionen wie das Burgtheater oder die Salzburger Festspiele in der österreichischen Rezeption? Die eingangs vorgestellte Hypothese, dass das Verständnis der Thomas-Bernhard-Stücke immer auch in einem soziokulturellen Kontext eingebettet und dieser in der Rezeption nicht nur notwendigerweise mit zu bedenken ist, sondern diese bedingt, wird nun anhand des österreichischen Kontextes erörtert. Insbesondere soll es hierbei auch um den Uraufführungskontext gehen: Die enge Verbindung mit dem Uraufführungskontext ist eine Eigenart der Bernhardschen Dramatik, welche die emotionale Beteiligung des Publikums begünstigt, was sich beispielsweise in den sogenannten Skandalen rund um Uraufführungen kristallisiert.

Am Beispiel von ausgewählten (Uraufführungs)Inszenierungen bei den Salzburger Festspielen und am Wiener Burgtheater wird die österreichische Rezeptionshaltung erörtert: Salzburg, die Heimatstadt Thomas Bernhards, die Salzburger Festspiele, dieser „Inbegriff hybriden österreichischen Selbstverständnisses als Kulturnation, [...] Exzess konservativer Repräsentationskultur“¹⁴ – die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Österreich hängt naturgemäß mit dortigen Inszenierungen und den Reaktionen von Publikum und Medien zusammen. Der Chronologie der Aufführungen folgend sollen ausgewählte Stücke besprochen werden, deren Rezeption die Wahrnehmung des dramatischen Schriftstellers in der Öffentlichkeit prägen. In Salzburg wird dies, bereits beginnend mit dem Debut *Der Ignorant und der Wahnsinnige*¹⁵, vorrangig über sogenannte Skandale geschehen – in diesem Zusammenhang wird auch an dieser Stelle

¹³ Ders.: *Place des héros*. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1990.

<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=109>. Stand : 5.9. 2011.

¹⁴ Koberg, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Berlin: Henschel, 1999. S. 142.

¹⁵ Bernhard, Thomas.: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: ders.: *Stücke 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 79 – 169.

ein Verweis auf die Prosarezeption zu finden sein: Die Aufregung rund um den ersten Band der Autobiographie unterstreicht die (Selbst-) Darstellung Thomas Bernhards als Skandalautor. *Ritter, Dene, Voss*¹⁶, das letzte Stück, das in Salzburg zu Bernhards Lebzeiten uraufgeführt wird, schließt den inhaltlichen Bogen des Kapitels: Es handelt sich um eine Huldigung an „intelligente Schauspieler“¹⁷.

Das ehrenwerte Haus am Ring wartet lediglich mit zwei Uraufführungen auf, die für (positive) Resonanz sorgen, einerseits *Die Jagdgesellschaft*¹⁸ im Jahr 1974, andererseits *Heldenplatz*¹⁹, mehr als zehn Jahre später im Jahr 1988 als letzte Uraufführung zu Lebzeiten Thomas Bernhards. Als weitere Uraufführungen wären der Vollständigkeit halber die Stücke *Der Präsident*²⁰ und *Die Berühmten*²¹ zu nennen; ersteres wird jedoch in der Inszenierung in Wien (im Gegensatz zu Stuttgart) wenig beachtet und auch *Die Berühmten* feiert keine Publikumserfolge. Die Absenz der Uraufführungen von Thomas-Bernhard-Stücken hat unter anderem mit den Direktionsverhandlungen in den 1970er Jahren zu tun; erst durch den Beginn der Direktionszeit von Claus Peymann mit der Saison 1986/87 wird diese (ur-) aufführungslose Zeit am Burgtheater beendet und gewissermaßen eine „Ära Bernhard“ eingeleitet. Mit der Uraufführung von *Heldenplatz* geht diese Ära zu Ende, kurze Zeit später stirbt Thomas Bernhard.

Nach der Erörterung der erwähnten Fallbeispiele stellt sich nun die Frage, wie es sich mit der Ausgangskultur Österreich verhält: Sind das Konzept des soziokulturellen Kontextes und die Annahme der Ausgangskultur Österreich im Zusammenhang mit der Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke geeignet? Im Sinne eines translatorischen Verständnisses von Ausgangskultur verhält es sich im gewählten Beispiel der Bernhardschen Dramatik mit dem soziokulturellen Kontext, der nationalstaatlich gefasst wird, anders als im französischen Beispiel der Zielkultur.

¹⁶ Ders.: *Ritter, Dene, Voss*. In: ders.: *Stücke 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 117 – 227.

¹⁷ Ders.: *Ritter, Dene, Voss*. *Stücke 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 117 – 227. S. 227.

¹⁸ Ders.: *Die Jagdgesellschaft*. In: ders.: *Stücke 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 171 – 249.

¹⁹ Ders.: *Heldenplatz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 2474).

²⁰ Ders.: *Bernhard, Thomas: Der Präsident*. In: ders.: *Stücke 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1534). S. 7 – 116.

²¹ *Bernhard, Thomas: Die Berühmten*. In: ders.: *Stücke 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1534). S. 117 – 202.

In diesem Sinne ist ein Exkurs hilfreich, der die Zusammenarbeit Thomas Bernhards mit Claus Peymann und ausgewählten Schauspielerinnen und Schauspielern thematisiert; gewissermaßen in komödiantischer Tradition fungiert Thomas Bernhard (vorzugsweise) als Hausautor einer aufeinander eingespielten Truppe. Bereits sein Debut als Bühnenautor findet mit Claus Peymann am Schauspielhaus Hamburg statt und die zwölf Uraufführungen, die von diesen beiden Theatern gemeinsam bestritten werden, finden an Claus Peymanns Wirkungsstätten statt – Stuttgart, Bochum, Wien. Thomas Bernhard schreibt nach eigenen Angaben nicht für ein Publikum, sondern für Schauspielerinnen und Schauspieler.²² Die Rolle der ausgewählten Darstellerinnen und Darstellern in den szenischen Realisierungen ist interessant, da Thomas Bernhard bereits in der Konzeption eine bestimmte Besetzung ins Auge fasst und somit seine Figuren formt. Der Exkurs ist für die Fragestellung nach der Rolle des soziokulturellen Kontextes in der Rezeption, der im Fall der Ausgangskultur mit Österreich nicht erschöpft ist, äußerst hilfreich: Diese besondere Art, Theater zu machen, beeinflusst die Rezeption. Deutlich kann dies am Beispiel der sogenannten „Minetti-Rollen“ oder am Stück *Ritter, Dene, Voss* in der Originalbesetzung zu gezeigt werden.

Thomas Bernhard ist tot. Das Testament wird eröffnet. Österreich hat einen neuen Skandal – und ein Aufführungsverbot. Der Tod Thomas Bernhards stellt in Österreich eine Zäsur dar, die sich auch in der vorliegenden Arbeit widerspiegelt: Das letzte Kapitel, Post Mortem, beschäftigt sich zunächst mit der Situation in Österreich, die maßgeblich durch Thomas Bernhards Testament und das damit zusammenhängende Aufführungsverbot seiner Stücke in Österreich geprägt wird. Von den Versuchen, das Aufführungsverbot zu umgehen wird an dieser Stelle gesprochen: Einerseits von den Ausnahmeregelungen, die beispielsweise dem Wiener Burgtheater tatsächlich ermöglichen, weiterhin (die bereits im Programm befindlichen) Bernhard-Stücke auf die Bühne zu bringen, andererseits „von einem Versuch, Thomas Bernhard zu spielen, als er in Österreich nicht gespielt werden durfte“²³.

²² Vgl. Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Edition S, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1991. S. 106.

²³ Haider-Pregler, Hilde: „Ganz ohne Vorurteil hinein in einen poetischen Text“. Von einem Versuch, Thomas Bernhard zu spielen, als er in Österreich nicht gespielt werden durfte. In: Bergerová, Hana [Hrsg.]: Festschrift zum 15. Gründungsjubiläum des Lehrstuhls Germanistik. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 2005. S. 292 – 306.

Der Inszenierung von *Die Berühmten* am Linzer Phönix Theater kommt die besondere Bedeutung zu, die Notwendigkeit der Frage, wie nun hinsichtlich des Aufführungsverbotes in Zukunft zu verfahren sei, forciert zu haben. Im Zentrum des Interesses steht im Folgenden also die (österreichische) Antwort, die man auf das Aufführungsverbot findet.

Diese Diskussion in Frankreich über den österreichischen Umgang mit der testamentarischen Verfügung leitet zur französischen Rezeption des Bernhardschen Œuvres nach dessen Tod über: Hält das Interesse und der Boom, der sich um Thomas Bernhard gebildet hat, an? Ein abschließender Vergleich zur Gedenkkultur in Österreich und Frankreich in den Jubiläumsjahren 2001, 2009 und 2011 rundet die Ausführungen zur Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Frankreich und Österreich unter besonderer Berücksichtigung des soziokulturellen Kontextes ab.

2. Übersetzen als kultureller Transfer

In Gesprächen Thomas Bernhards mit Krista Fleischmann, die unter anderem in dem Madrid-Film „Die Ursache bin ich selbst“ 1986 verarbeitet und medial zugänglich gemacht wurden, beantwortet Thomas Bernhard die Frage, ob es befriedigend sei, seine Werke übersetzt zu sehen, folgendermaßen: „Nein, überhaupt nicht. Es ist ja ganz lustig, aber es hat ja mit dem, was man schreibt, nichts zu tun, weil das ist ja dann das Buch von dem, der es übersetzt hat. [...] Ein übersetztes Buch ist wie eine Leiche, die von einem Auto bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden ist.“²⁴

An dieser Stelle werden die Stücke Thomas Bernhards in ihrer übersetzten Form im Zentrum des Interesses stehen. Diese reichen weit über die Grenzen sowohl des nationalen als auch des deutschsprachigen Kontextes hinaus. Die ausländische Bernhard-Rezeption hat Wege in dem Verständnis seines Werkes gefunden, das sich von der österreichischen Wahrnehmung einerseits unterscheidet, andererseits über den nationalen Kontext hinauswächst.²⁵ Als Fallbeispiel für den „Kontinent Bernhard“²⁶ soll Frankreich dienen, aufgrund der spannenden Dynamik seiner spezifischen Rezeptionsgeschichte: Was waren die politischen und kulturellen Rahmenbedingungen, vor deren Hintergrund das Schaffen Thomas Bernhards wahrgenommen wurde? Wie hat sich die Rezeption von der ersten öffentlichen Wahrnehmung des Autors bis zu seinem Tod (und darüber hinaus) verändert, einerseits im Hinblick auf die Unterschiede im Rezeptionsverhalten bezüglich Prosa und Dramatik, andererseits bezüglich des dramatischen Werkes selbst? Welche Rolle spielt dabei einerseits der nationalstaatliche Kontext des Hexagons und inwiefern ist das Erscheinen der Autobiographie richtungsweisend beziehungsweise –verändernd für die Rezeption? In einem theoretischen Einstieg soll nun der übersetzungswissenschaftliche Rahmen in seiner Historizität abgesteckt werden, innerhalb dessen die vorangestellten Fragen frankreichspezifisch diskutiert werden können.

²⁴ Fleischmann, 1991. S. 209f.

²⁵ Vgl. Bayer, Wolfgang [Hrsg.]: Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995. S. 9f.

²⁶ Ebd.

2.1. Der „Cultural Turn“ in der Übersetzungswissenschaft

Übersetzen ist, nach Günter Abel, wörtlich genommen ein Über-setzen, ein Vorgang, bei dem ein bestimmter (literarischer) Sachverhalt grenzübergreifend kommuniziert wird: Übersetzen als *conditio humana*, als Bedingung menschlichen Fremd- und Selbstverstehens.²⁷ Für ein Grundverständnis ist es relevant zu erwähnen, dass jede Übersetzung in der hermeneutischen Tradition als Interpretationstätigkeit zu verstehen ist: Dieser Interpretationsprozess beruht auf dem Versuch „zu verstehen, was andere gesagt haben, und deshalb ist der Akzent auf die substantielle Einheit aller Bemühungen um Verständnis der Worte des Anderen gelegt worden.“²⁸ Jahrhundertlang galt es als hinlänglich bekannt und akzeptiert, dass Translation ausschließlich zwischen zwei Sprachen stattfindet. Auf dieser Annahme basiert die in der traditionellen Theorie geführte Debatte, die Wort und Sinn gegenüber stellt und Äquivalenz als Kernkonzept verwendet.²⁹ Der Terminus „Äquivalenz“ wurde und wird dazu benutzt, „um verschiedene Beziehungen zwischen lexikalischen Einheiten zu benennen“³⁰ und soll in der Definition von Katharina Reiß und Hans J. Vermeer eine „Adäquatheit bei Funktionskonstanz zwischen Ausgangs- und Zieltext“³¹ sicher stellen. In frühen theoretischen Arbeiten zum Übersetzen wird die „Äquivalenz“ zwischen Ausgangstext und Zieltext als zentrales Kriterium einer Übersetzungsrelation angesehen.³² Ohne im Detail auf die Feinheiten in der translationswissenschaftlichen Terminologie eingehen zu wollen, soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass der Äquivalenzbegriff aufgrund der inhärenten Symmetrieannahme stark vorbelastet ist und es bezweifelt werden darf, ob er geeignet ist, eine Begriffshülle für den Bedeutungsinhalt des „individuell geglückten Übersetzens“³³ bereit zu stellen.

²⁷ Vgl. Abel, Günter: Übersetzung als Interpretation. In: Büttemeyer, Wilhelm/Sandkühler, Hans Jörg [Hrsg.]: Übersetzung – Sprache und Interpretation. Frankfurt a.M., Wien [u.a.]: Lang, 2000. (=Philosophie und Geschichte der Wissenschaften; 44). S. 85 – 101. S. 85 u. S. 98.

²⁸ Eco, Umberto: Quasi dasselbe mit anderen Worten. München: dtv, 2009. (=dtv; 34556). S. 272.

²⁹ Vgl. Snell-Hornby, Mary: Translation studies. An integrated approach. Amsterdam [u.a.]: Benjamins, 1988. S. 39.

³⁰ Dies.: Übersetzen, Sprache, Kultur. In: dies. [Hrsg.]: Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Paderborn [u.a.]: Schöningh [u.a.], 1994. (=Uni-Taschenbücher; 1415). S. 9 – 29. S. 14.

³¹ Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. : Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Niemeyer, 1984. (= Linguistische Arbeiten; 147). S. 140.

³² Vgl. Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1998. S. 145.

³³ Vgl. Paepcke, Fritz: Textverstehen – Textübersetzen – Übersetzungskritik. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Paderborn [u.a.]: Schöningh [u.a.], 1994. (=Uni-Taschenbücher; 1415). S. 106 – 132. S. 112.

Ganz allgemein gesprochen ist der Sinn des Übersetzens, ein (literarisches) Werk einem anderen sprachlichen (und, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, kulturellen) Kontext zugänglich zu machen:

Une œuvre provenant d'une autre sphère culturelle n'est que rarement lue dans la langue d'origine, hormis par un public très restreint, notamment les lecteurs bilingues ou les personnes apprenant une langue étrangère. Dans la majorité des cas, le (grand) public n'a pas accès à l'œuvre en dehors de ses traductions. La réception, l'accueil, d'une œuvre écrite dans une langue étrangère se fait dans la plupart du temps par la traduction.³⁴

Schon in den 1970er Jahren versucht die vergleichende Literaturwissenschaft der bereits erwähnten Annahme, es ginge in der Translation vorrangig um einen Sprachtransfer, entgegenzuwirken und die außersprachliche Realität des kulturellen Hintergrunds von geltenden Normen und des spezifischen Erwartungshorizontes der Zielkultur in den Vordergrund zu rücken.³⁵ Mit dem Sammelband „Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung“³⁶ kommt es Mitte der 1980er Jahre (1. Auflage: 1986) zu einem Paradigmenwechsel: Insbesondere Mary Snell-Hornby und Hans J. Vermeer sind die Vorreiterin/der Vorreiter des sogenannten „Cultural Turn“ in den Übersetzungswissenschaften.

Die Auffassung, Übersetzen sei lediglich eine sprachliche Angelegenheit, weicht der Sicht des transkulturellen Handelns: Eine Übersetzung sei „eine komplexe Handlung, in der jemand unter neuen funktionalen und kulturellen und sprachlichen Bedingungen in einer neuen Situation über einen Text (Ausgangssachverhalt) berichtet, indem er ihn auch formal möglichst nachahmt,“³⁷ so Hans J. Vermeer, der als eine der Leitfiguren in der deutschsprachigen Translationstheorie gilt.³⁸ Er definiert Translation als „ein Informationsangebot in einer Sprache z der Kultur Z, das ein Informationsangebot in einer Sprache a der Kultur A funktionsgerecht (!) imitiert.“³⁹

³⁴ Kargl, Elisabeth: Traduire le théâtre d'Elfriede Jelinek. Enjeux et concrétisations. Wien : Diss., 2006. S. 18.

³⁵ Vgl. ebd., S. 25.

³⁶ Snell-Hornby, 1994.

³⁷ Vermeer, 1994. S. 33.

³⁸ Vgl. Snell-Hornby, 1988. S. 46.

³⁹ Vermeer, 1994. S. 33.

In dem Standardwerk *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*⁴⁰ entwickeln Hans J. Vermeer und Katharina Reiß die Skopostheorie, die den Zweck als Dominante aller Translation fest schreibt. Die Zweckgebundenheit der Übersetzung als Herzstück der Theorie bedeutet, dass der Übersetzungsprozess an der Zielsituation ausgerichtet sein soll, was den Erwerb eines umfassenden Fremdkulturwissens erfordert: Fremdkulturwissen ist mehr als eine reine Hintergrundfolie, auf der sprachliche Probleme reflektiert werden – die Skopostheorie erfordert die Beachtung zielkultureller Konventionen, womit Fremdkulturwissen ein essentieller Bestandteil der Translation ist und das Translat, also der Zieltext, zum Element der Zielkultur wird.⁴¹ Der Text soll als Faktorenbündel übersetzt werden; Faktoren sind „die formale Struktur, die Formulierung, der Stil, das Thema, die Funktion [...] die Produzenten- und jeweiligen Rezipientensituationen.“⁴²

In dieser Rezeptionssituation ist einiges an Vorwissen notwendig, da Verstehen und Kommunizieren nach Vermeer die Integration in die gleiche Kultur und Gemeinsamkeit ähnlicher Erfahrungen verlangt. Rezipieren bedeutet, Inhalte aufzunehmen und zu interpretieren, und zusätzlich die dazu nötigen Vorbereitungen wie Informationen über Textzusammenhänge oder die Zusammenhänge des Inhalts mit außertextlichen Phänomenen oder Informationen über den Autor zu leisten.⁴³ Dementsprechend ist der Rezeptionsprozess vielschichtig und die rezipierende Person wird vor folgende Herausforderungen gestellt:

Versuchen, im Sinn des Autors [...] zu verstehen (das heißt, die Autorintention feststellen); versuchen, im Rahmen der eigenen möglichen Welten zu verstehen (das heißt, unter Einbezug der eigenen Situation interpretieren), und schließlich versuchen, die Autorenwelt und die eigene miteinander zu vergleichen, also zu fragen, was die Autorintention und das vom Autor tatsächlich Ausgedrückte (was ja zweierlei sein kann) in der eigenen Rezipientenwelt bedeuten.⁴⁴

Die Übersetzerin oder der Übersetzer müsse, so postuliert Vermeer, plurikulturell sein. Sprache wird nicht als isoliertes Phänomen im luftleeren Raum wahrgenommen, sondern als integraler Bestandteil einer Kultur, genauer: als „der verbalisierte Teil einer

⁴⁰ Reiß/Vermeer, 1984.

⁴¹ Vgl. Vermeer, 1994. S. 34.

⁴² Ebd., S. 38.

⁴³ Vgl. ebd., S. 41ff.

⁴⁴ Ebd., S. 41.

Soziokultur“⁴⁵ aufgefasst. Übersetzt werden soll „nicht das Wort mit seinem Inhalt, sondern das Gemeinte (der Sinn), das, was das Wort im Kontext der Kultur präsentieren sollte.“⁴⁶ In diesem Zusammenhang gilt es auch, zwischen „Funktionskonstanz“ und „Funktionsveränderung“ zu unterscheiden, wobei sich Funktionskonstanz durch Texttreue, also Orientierung an der Ausgangskultur, auszeichnet, Funktionsveränderung sich hingegen nicht scheut, den Ausgangstext bewusst zu verändern, um möglichen sprachlichen und kulturellen Verständnisschwierigkeiten der Zielkultur entgegen zu wirken.⁴⁷

Der „Cultural Turn“ in den Übersetzungswissenschaften hat den Fokus auf die Historizität jeder Übersetzung gelenkt und auf das untrennbare Band, das Kultur und Sprache verbindet, hingewiesen: „Dans ces approches, la traduction est aussi une traduction de la culture [...] et il est évident que les traductions sont déterminées historiquement. La traduction devient texte dans un contexte précis.“⁴⁸ Als letztendliches Ziel translatorischen Handelns wird in dem von Mary Snell-Hornby herausgegebenen Handbuch Translation „die Überwindung von Kulturbarrrieren zu bestimmtem Zweck“⁴⁹ postuliert.

Kulturelle Unterschiede, also „unterschiedliche Denk- und Einstellungsmuster, Wertorientierungen und daraus resultierende Wahrnehmungs-, Interpretations- und Verhaltensweisen“⁵⁰ erschweren das interkulturelle Verständnis, zudem wird in den Übersetzungswissenschaften nach wie vor unter Rekurs auf Respekt gegenüber der originalen Kultur an Texttreue als essentielles Element der Translation festgehalten; zumindest lässt sich dies für das österreichisches Verständnis einer gelungenen Übersetzung konstatieren: Das Verdikt mangelnder Texttreue und Exaktheit zeigt sich im Urteil einer Übersetzung als „sehr schöner, aber anderer Text“.⁵¹

⁴⁵ Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul: Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen: Narr, 1982. S. 58.

⁴⁶ Vermeer, 1994. S. 44.

⁴⁷ Vgl. Snell-Hornby, 1988. S. 44.

⁴⁸ Kargl, 2006. S. 29.

⁴⁹ Snell-Hornby, 1998. S. 346.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Daran, Valérie de: „Es ist ein wunderschöner Text, aber es ist ein anderer Text“. Ein Erfahrungsbericht. In: Daran, Valérie de [Hrsg.]: Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Heinz, 2002. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 396). S. 148 – 183. S. 177f.

Für eine geglückte Übersetzung können jedoch auch andere Maßstäbe gelten:

Natürlich ist dieser Autor, der übersetzt, in eine Epoche und in eine konkrete Gesellschaft eingebunden, die seine Arbeit und das Bild, das er sich von ihr macht, deutlich beeinflusst [...] Wenn man sich bewußt macht, daß man kulturell verwurzelt ist, verschiedenen Einflüssen unterliegt, manipulierbar [...] ist, dann hilft das auch, sich nicht zu überschätzen [...] denn die Gefahr für den Übersetzer besteht nicht darin, daß er seine Grenzen hat, sondern darin, daß er sie nicht sieht. Wenn er seine kulturelle Identität akzeptiert, die Limits und die Begrenzungen, die jede Verwurzelung impliziert, wenn er weiß, wer er ist und von welchem Ort aus er spricht, gelingt es dem Übersetzer viel leichter, das Andere zu erfassen und zu vermitteln.⁵²

Weniger radikal als Thomas Bernhards Aussage, ein übersetztes Buch sei bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt und habe nichts mit dem Original zu tun, ist somit festzuhalten, dass eine Übersetzerin oder ein Übersetzer zwangsläufig gestützt auf den Originaltext an einem anderen Text arbeitet und in seinem/ihrem Denken standortgebunden ist.

Die Grenzen der Übersetzbarkeit beginnen beim banalen Alltagsgegenstand: Die Frittatensuppe wird in der französischen Übersetzung von *Der Theatermacher* zu einer „soupe à l’omelette“, wobei die zwei möglichen Prinzipien der Übersetzung von Eigennamen hier verbunden werden: Obwohl der Eigenname nicht in seiner radikalen Differenz erhalten bleibt, so wird er zwar übersetzt, allerdings nicht als beschreibend „soupe avec de fines lamelles de crêpe“⁵³, sondern als „soupe à l’omelette“, womit der Suppenname trotz oder gerade wegen seiner Fremdheit in der französischen Zielkultur aufgenommen werden kann. Mit dieser zum Running Gag gewordenen Verfremdung entsteht neuer sprachlicher Witz. Ein weiteres Beispiel aus *Ritter, Dene, Voss* zeigt, wie die Entscheidung zu Adaption oder Beibehaltung von Eigennamen das Verständnis einer Inszenierung beeinflussen kann: In der französischen Übersetzung wird davon Abstand genommen, die Nachnamen der von Thomas Bernhard als intelligent geschätzten Schauspielerinnen und Schauspieler Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss im Titel beizubehalten oder stattdessen die Namen renommierter französischer Schauspielerinnen und Schauspielern zu adaptieren.

⁵² Ebd., S. 181f.

⁵³ Winkler, Jean-Marie : Thomas Bernhard dramaturge ou la mémoire simplement compliquée.
<http://www.lebilletdesauteursdetheatre.com/Resonance-37-2010-11-01.html?beaumarchais>. Stand : 24.2.2011.

In der französischen Version *Dejeuner chez Wittgenstein*⁵⁴ werden jedoch die Wiener Eigennamen wie zum Beispiel „Steinhof“ ohne eine vermittelnde Adaption; dass „Steinhof“ in Wien ein Synonym für das später verwendete Wort „asile“, also Irrenanstalt, ist, erschließt sich dem französischen Publikum nicht und stiftet so Verwirrung.⁵⁵ Eine französische Übersetzerin bzw. ein französischer Übersetzer steht zudem vor der Herausforderung, dass in einem nationalstaatlichen Kontext übersetzt werden muss, „wo die Sprache Mittel der Einheit und der Zentralisierung ist, wo sie als nationales Besitztum betrachtet wird, dessen Nutzung seit drei Jahrhunderten unter der strengen Bewachung der Académie française (gegründet 1635) steht.“⁵⁶ Durch den Transfer der kulturellen Realitäten muss die Übersetzung naturgemäß, um die Diktion Thomas Bernhards aufzunehmen, ein anderer Text werden. Dies ist jedoch nicht zwangsläufig schlecht, sondern, so Jean-Yves Masson, Professor für vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Sorbonne Nouvelle in Paris, zollt dem Originaltext Respekt und macht diesem ein (Interpretations-) Angebot: „Si la traduction respecte l’original, elle peut et doit même dialoguer avec lui, lui faire face, et lui tenir tête. La dimension du respect ne comprend pas l’anéantissement de celui qui respecte son propre respect. Le texte traduit est d’abord une offrande fait au texte original.“⁵⁷

2.2. „Spielbare, sprechbare, atembare Sprache“⁵⁸. Zur Problematik der Bühnenübersetzung.

Verengt sich nun die Übersetzungsfrage auf den Bereich dramatischer Texte, so lässt sich zunächst festhalten, dass der Theatertext Spezifika aufweist, allen voran das Offensichtliche: „Le texte théâtral [...] il est destiné à être joué.“⁵⁹ Die Dramatik unterscheidet sich also von der Prosa dadurch, dass sie gespielt werden soll, was Unterschied in der Übersetzung bedingt:

⁵⁴ Bernhard, Thomas : *Déjeuner chez Wittgenstein*. Traduit de l’allemand par Michel Nebenzahl, 1989. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=101>. Stand : 5.9. 2011.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Daran, 2002. S. 179.

⁵⁷ Masson, Jean-Yves: *Territoire de Babel. Notes sur la théorie de la traduction*. In : *Corps Ecrit*, n° 36 : *Babel ou la diversité des langues*. Paris : Presses Universitaires de France (P.U.F.), 1990. S. 157 – 160. S. 160.

⁵⁸ Snell-Hornby, 1984. S. 113.

⁵⁹ Kargl, 2006. S. 85.

Dans le théâtre, il manque ce narrateur qui, le plus souvent s'institue narrateur d'un autre narrateur [...] et qui par là même imprime aux phrases cette circularité, cette imbrication de subordonnées à peu près inconcevables en français. Au lieu de se présenter sous cette forme de tourbillon, la *langue* du théâtre avance linéairement [...] La logorrhée n'y est pas flux. « Tout est haché dans ce que vous dites » : le reproche de Caribaldi au Jongleur de La Force de L'Habitude signale ironiquement la respiration différente des récits et du théâtre.⁶⁰

Die Sprache auf der Bühne ist anders, da gesprochene und geschriebene Sprache jeweils anderen Regeln unterliegen; Claude Porcell, der durch die zahlreichen Übersetzungen von Thomas Bernhards Theaterstücken als sensibel für die sprachlichen Bedürfnisse des Theaters gelten kann, konstatiert die (notwendige) Atmung, die einen Redefluss unterbricht, als Spezifikum des Theaters. In seiner Einschätzung der für Bernhard spezifischen Theatersprache gilt es, die Musik wahrzunehmen, um das Theater als das zu nehmen, was es ist: „une musique jouée à l'aide de *marionnettes*“.⁶¹

Die sprachliche Theaterpraxis in ihrer Übersetzung wurde bis zum heutigen Tage nur vereinzelt wissenschaftlich aufgearbeitet. In einem Spannungsverhältnis zwischen Literaturwissenschaft, Linguistik und Theaterpraxis erschöpft sich die Diskussion einerseits in quantitativ bescheidenem Ausmaß, andererseits wird qualitativ in der Übersetzung der Bühnensprache das Konzept der „Äquivalenz“ verwendet, was dazu führt, dass Bühnenstücke wortgetreu, also Übersetzungseinheit für Übersetzungseinheit „[...] in ein unspielbares Ganzes übertragen werden, das von Dramaturgen und Schauspielern bühnengerecht bearbeitet werden muß.“⁶² Wie bereits vorgestellt, wird der Terminus „Äquivalenz“ in frühen theoretischen Ansätzen zum Kernkonzept einer gelungenen Übersetzung stilisiert; für Bühnenstücke gelten jedoch andere Maßstäbe: „Hier gilt es nicht, eine Kette von äquivalenten Einheiten herzustellen, sondern eine dramatische Einheit von Handlung und Sprache zu schaffen“⁶³ konstatiert Mary Snell-Hornby im Rahmen der öffentlichen Antrittsvorlesung an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich zur Problematik der Bühnenübersetzung.

⁶⁰ Porcell, Claude: *Théâtre: La scène obscure*. In : ders. [Hrsg.] : *Ténèbres. Textes, discours, entretien*. Paris: Maurice Nadeau, 1990. S. 138.

⁶¹ Ebd.

⁶² Snell-Hornby, 1984. S. 102f.

⁶³ Ebd., S. 113f.

In einem Exkurs soll nun den von ihr herausgearbeiteten Hauptkomponenten der Übersetzung eines Bühnentextes Raum gegeben werden; ohne zu intensiv in die Domäne der Übersetzungswissenschaft dringen zu wollen, sind die Ansätze äußerst hilfreich, um die Spezifika von Theatertexten zu fassen und Übersetzungsschwierigkeiten aufzuzeigen, die sich an dieser Stelle in erster Linie zwar mit sprachlichen Herausforderungen auseinander setzen, in weiterer Folge jedoch auch soziale und kulturelle Kontexte betreffen. Als Voraussetzung jeder Bühnenübersetzung gilt es zu bedenken, dass das Bühnengeschehen in einer besonderen Form sprachlich realisiert wird: „Der Bühnendialog ist eine Kunstsprache, eine Sonderform der gesprochenen Sprache, zum Sprechen geschrieben.“⁶⁴ Zusätzlich zum Informationsgehalt ist auch das „Gewebe der Bezüge“⁶⁵ maßgeblich für das „Funktionieren“ des Bühnentextes verantwortlich. Eine weitere Komponente des Bühnentextes ist seine multiperspektivische Dynamik. Diese Multiperspektivität meint eine Gleichzeitigkeit verschiedener Momente, also verschiedene Aussageebenen auf der Bühne, Mimik, Gestik und deren Gesamtwirkung auf das Publikum. Diese Multiperspektivität ist für die Übersetzerin oder den Übersetzer eine besondere Herausforderung, denn:

Er muß die verschiedenen Aussageebenen zunächst erkennen und verstehen, dann abwägen, wie sie gewichtet sind, was für den Text zentral ist und beibehalten werden muß, was peripher und eher entbehrlich wäre, und schließlich muß er entscheiden, wie diese Perspektiven im Regelsystem der Zielsprache wiedergegeben werden können.⁶⁶

Drittens wird der Sprache als „potentieller Handlung in rhythmischer Progression“⁶⁷ ein entscheidender Stellenwert eingeräumt. Der Rhythmus ist ein wesentlicher Bestandteil eines Theaterstückes – er umfasst Akzente, den inneren Rhythmus der Intensität und das natürliche Betonungsmuster jeder sprachlichen Äußerung. Der Rhythmus eines Stückes ist geprägt vom Wechselspiel der Monologe und Dialoge, von Pausen und Wiederholungen, den Variationen zwischen Stilen (zum Beispiel im Wechsel zwischen Prosa und Vers) und dem Satzrhythmus selbst.⁶⁸

⁶⁴ Ebd., S. 104.

⁶⁵ Ebd., S. 105.

⁶⁶ Ebd., S. 106.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 106f.

Die Figur des Schauspielers prägt die vierte Hauptkomponente der Theatersprache, die sich in „Spielbarkeit, Sprechbarkeit und Atembarkeit“⁶⁹ manifestiert: Sprechbar ist die Sprache des Bühnentextes, wenn die Stimme und Atmung der Schauspielerin oder des Schauspielers den Raum des Theaters zu füllen vermag; um atembar zu sein, muss der Bühnentext mit dem Rhythmus des Atems in Einklang stehen.⁷⁰ Diese Atembarkeit wirkt sich auch auf die Bewegung der Figuren auf der Bühne aus. Die Spielbarkeit ist die übergeordnete Kategorie von Sprechbarkeit und Atembarkeit und führt zu einer weiteren essentiellen Komponente, die es bei Bühnenübersetzungen zu berücksichtigen gilt: die Rolle des Publikums. Die dramatischen Werke richten sich an ein heterogenes Publikum in einer Theatersituation: „Der performative Aspekt des dramatischen Textes [...] sowie die Rolle des Publikums als öffentliche Dimension haben als zentrale Überlegungen im Rahmen einer Bühnenübersetzung zu gelten.“⁷¹ Das Theatererlebnis misst sich an seinem „sozial und kulturell bedingten Erwartungshorizont“⁷²; die Rolle des Publikums ist immer und grundsätzlich in einem theatralen Kontext mit zu bedenken, da es ein geradezu konstitutives Element für eine Theateraufführung ist. Der Erwartungshorizont spielt jedoch insbesondere vor einem anderen kulturellen Hintergrund des Publikums eine nicht zu vernachlässigende Rolle.

Die Spielbarkeit eines Textes, so Mary Snell-Hornby, hängt eng mit der potentiellen Wechselwirkung zwischen Bühnenfiguren und Zuschauerinnen und Zuschauer zusammen; Sprache wird zu einer sinnlich wahrnehmbaren Erfahrung.⁷³ Wenn nun ein Theaterstück in eine andere Sprache übersetzt wird, so muss dabei die Bühnenwirksamkeit in den Überlegungen zur Übersetzung eine wichtige Rolle spielen. Um den gedanklichen Bogen der Übersetzungsfragen bezüglich der Bühnentexte zu schließen, sei auf den französischen Sprachwissenschaftler Georges Mounin verwiesen, der in seinem Werk *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie und Anwendung* bereits Ende der 1960er Jahre der Kulturfrage in der Übersetzung einen zwar der „linguistischen Operation“⁷⁴ untergeordneten, jedoch nicht zu vernachlässigenden Stellenwert einräumt.

⁶⁹ Ebd. S. 107.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Snell-Hornby, 1998. S. 254.

⁷² Ebd., S. 108.

⁷³ Vgl. ebd., S. 104.

⁷⁴ Mounin, Georges: *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1967. (= Sammlung Dialog; 20). S. 61.

Er erachtet die Bühnenwirksamkeit als wichtigstes Kriterium der Übersetzung eines Bühnentextes:

Man muß die Bühnenwirksamkeit übersetzen, bevor man sich um die Wiedergabe der literarischen oder poetischen Qualitäten kümmert, und wenn dabei Konflikte entstehen, muß man der Bühnenwirksamkeit den Vorzug geben. Wie Mérimée sagte, ist nicht der (geschriebene) Text zu übersetzen, sondern das (gesprochene) Spiel.⁷⁵

2.3. Zielkultur Frankreich

Es wurden nun bereits die Rolle der kulturellen Verortung im Übersetzungsprozess und die Spezifika der Bühnenübersetzung besprochen; bevor nun aber die Sprache auf die Rezeption der Stücke Thomas Bernhards in Frankreich kommt, soll das Österreich-Bild Frankreichs im Zentrum des Interesses stehen. In den Ausführungen zum „Cultural Turn“ in der Translationswissenschaft wurde deutlich, dass eine Übersetzung neben dem sprachlichen Aspekt immer auch notwendigerweise die Übersetzung von einer Kultur in die andere meinen muss.

Aussagen über fremdkulturelle Phänomene und Verhaltensweisen sind zwangsläufig bedingt durch die (wiederum eigenkulturbedingte) Perspektive des jeweiligen Wahrnehmenden. ‚Kulturspezifika‘ existieren nicht per se, sondern werden erst im und durch den Kulturvergleich als solche erkenn- und interpretierbar.⁷⁶

Die besagten Kulturspezifika werden aufgrund von Vorannahmen und Klischees, die die Zielkultur von der Ausgangskultur hat, (miss-)verstanden. Dieser Adaptionsvorgang wird maßgeblich von der Zielkultur wertend gesteuert; in der Rezeption ist es also notwendigerweise unumgänglich, mit den Rahmenbedingungen der Zielkultur vertraut zu sein. Es kann die Hypothese aufgestellt werden, dass die Rezeption eines (ausländischen) Autors untrennbar mit den Vorannahmen und der Erwartungshaltung der Zielkultur verbunden ist⁷⁷, oder, wie Daniel-Henri Pageaux, Professor für vergleichende Literaturwissenschaft an der Sorbonne und Begründer und Direktor der Sammlung *Classiques pour demain* des renommierten Pariser Verlagshauses

⁷⁵ Ebd., S. 137f.

⁷⁶ Snell-Hornby, 1998. S. 347.

⁷⁷ Vgl. Weinmann, Ute: Thomas Bernhard, l’Autriche et la France: histoire d’une réception littéraire. Paris [u.a.]: L’Harmattan, 2000. S. 7.

L'Harmattan, konstatiert: „Toute image procède d'une prise de conscience, si minime soit-elle, d'un Je par rapport à l'Autre, d'un Ici par rapport à un Ailleurs. L'image est donc l'expression [...] d'un écart significatif entre deux ordres de réalité culturelle.“⁷⁸ Es ist also wichtig, sowohl über die Situation der (in dem hier interessierenden Fall österreichischen) Ausgangskultur Bescheid zu wissen, als auch den Kontext der Zielkultur zu kennen.

Diese „Kompetenz-zwischen-Kulturen“⁷⁹ ist erforderlich, da sie mit einem bestimmten Erwartungshorizont verknüpft ist: „Une composante de l'horizon d'attente du lecteur français réside donc dans l'image ou les images que les Français se font de l'Autriche, du fonctionnement de la société, de la culture et de la littérature autrichiennes.“⁸⁰ Aus diesem Grund soll im Folgenden auf die Wahrnehmung der Spezifika österreichischer Literatur vor dem Hintergrund einer (in Frankreich wahrgenommenen) österreichischen Identität eingegangen werden. Die Frage, ob es eine österreichische Literatur gibt und welche Besonderheiten diese aufweist, ist seit dem 18. Jahrhundert je nach politischen und kulturellen Umständen unterschiedlich beantwortet worden; der Terminus einer österreichischen Literatur ist eng verbunden mit dem Konzept eines österreichischen Staates und der Idee nationaler Einheit.⁸¹ Um den inhaltlichen Exkurs im Rahmen zu halten, wird an dieser Stelle die Frage der österreichischen Identität ausschließlich im Zeitraum der Zweiten Republik besprochen, ohne auf ihre Historizität und den Wandel seit dem 18. Jahrhundert einzugehen.

2.3.1. Die Frage der österreichische Identität

Bereits 1947 wird ein erstes kulturelles Abkommen zwischen Österreich und Frankreich geschlossen. Der Hintergedanke dieses interkulturellen Vertrages besteht im Wesentlichen in der Anerkennung einer österreichischen Identität: „Dans cette période difficile de l'occupation quadri-partite du pays [la conception de l'accord culturel] était dictée par la reconnaissance et l'affirmation de l'identité autrichienne: l'Autriche n'était

⁷⁸ Pageaux, Daniel-Henri: De l'imagerie culturelle à l'imaginaire. In: Brunel, Pierre/Chevrel, Yves: Précis de littérature comparée. Paris: Presses Universitaires de France (P.U.F.), 1989. S. 133 – 161. S. 135.

⁷⁹ Snell-Hornby, 1998. S. 347.

⁸⁰ Weinmann, 2000. S. 29.

⁸¹ Vgl. Zeyringer, Klaus: Texte et contexte: La littérature autrichienne. In: Hornig, Dieter [Hrsg.]: Continuités et ruptures dans la littérature autrichienne. 17 essais. Nîmes: Chambon, 1996. (= Annales de l'Institut Culturel Autrichien ; 1). S. 9 – 27. S. 15.

pas allemande et devait donc être traitée à part.“⁸² Die Frage einer österreichischen Identität beinhaltet neben der Wahrnehmung von einer (hier: französischen) Außenperspektive auch den Aspekt der Selbstwahrnehmung. Ein Jahr nach der Unterzeichnung des Staatsvertrages war fast die Hälfte aller Österreicherinnen und Österreicher der Meinung, Österreich sei keine Nation. Die Tendenz ist erwartungsgemäß fallend: 1964 sprechen immerhin noch 15%, 1970 nur mehr 8% aller Befragten Österreich einen eigenständigen nationalstaatlichen Kontext ab.⁸³ Insbesondere im Österreich der 1950er und 1960er Jahre ist das Zugehörigkeitsgefühl zur österreichischen Identität eng mit der Frage nach einer spezifisch österreichischen Literatur verbunden: „Dans les années cinquante et soixante, le lien entre idée de l’Autriche et idée d’une littérature autrichienne semble très nettement constituer un élément de la formation de l’identité nationale.“⁸⁴ Mit dem Terminus der österreichischen Literatur ist insbesondere die Einbettung in einen kulturellen und politischen Kontext gemeint und soll nicht essentialistisch (im Sinne des 19. Jahrhunderts) verstanden werden, wonach mit nationalstaatlicher Literatur ein „caractère national associé au pire avec l’idée de restauration des « valeurs éternelles »“⁸⁵ assoziiert wird. Es steht vielmehr die soziale, politische und kulturelle Kontextualisierung der literarischen Texte im Zentrum des Interesses, wobei wieder die Idee des „Cultural Turn“ aufgegriffen wird, nach der Folgendes gilt: „La littérature autrichienne ne repose pas sur l’idée de « nation fondée sur la langue » mais de « nation fondée sur une culture ».“⁸⁶

Es stellt sich nun die Frage, ob und in welchem Ausmaß österreichische Autorinnen und Autoren im Ausland im Allgemeinen und in Frankreich im Speziellen in ihrer spezifischen nationalstaatlichen Zugehörigkeit wahrgenommen werden, oder ob sie im Großen und Ganzen als deutsche Schriftstellerinnen und Schriftsteller gelten. Im Jahre 1986 wurde diese Frage im Rahmen eines Colloquiums an der Universität von Orléans aufgegriffen, mit dem Verweis auf die damalige französische „Mode“, die deutsche Dramatikerinnen und Dramatiker besonders schätzt.

⁸² Cullin, Michel: Reflexions sur les relations culturelles franco-autrichiennes depuis 1945. In: Magnou, Jacqueline [Hrsg.]: France – Autriche 1970-1986. Positions et Relations Culturelles; actes du colloque tenu à Orléans 12 et 13 mai 1986. Orléans: Université d’Orléans, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1986. S. 11 – 21. S. 11.

⁸³ Vgl. Zeyringer, 1996. S. 20.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd., S. 21f.

⁸⁶ Ebd., S. 24.

Deux noms viennent immédiatement à l'esprit, lorsqu'on parle de culture – surtout de littérature – autrichienne actuelle, Peter Handke et Thomas Bernhard. [...] Mais tous leurs lecteurs ou spectateurs savent-ils [...] qu'il's sont autrichiens et non allemands ? Il y a en effet, depuis quelques années, spécialement au théâtre, un mouvement (de mode ?) en France qui met à l'honneur les auteurs dramatiques « allemands ».⁸⁷

2.3.2. Das Bild Österreichs aus französischer Sicht

Ende der 1950er Jahre wird die Wahrnehmung Österreichs aus französischer Sicht vornehmlich durch das „Bild einer vormodernen ländlichen Idylle“⁸⁸ geprägt. Grundsätzlich wird in den Jahrzehnten der Nachkriegszeit der Mythos der idealen Monarchie unter Ausblendung der Jahre 1938 – 1945 zelebriert:

De nos jours encore, l'Autriche jouit d'un capital de sympathie incontestable en raison de ses airs de valse et de sa « Gemütlichkeit ». L'idéalisation de la monarchie occulte bien sur une tout autre Autriche, celle notamment du mouvement ouvrier et de Vienne la Rouge. En 1945, du côté français, on ignorait cette Autriche-là et on se situait ainsi dans la parfaite continuité de la politique française des années 20 et 30.⁸⁹

Der offizielle kulturpolitische Diskurs bleibt in einer Fin-de-siècle Erinnerung hängen: „Mais quelle idée de l'Autriche se faisait-on? [...] Il est bien évident [...] qu'il s'agissait avant tout de l'Autriche catholique et baroque aux traditions conservatrices, en un mot l'Autriche des Habsbourg. Cette Autriche est d'ailleurs une constante dans l'image de ce pays en France.“⁹⁰ Die österreichische Identität wird auf „Vienne 1900“⁹¹ beschränkt, im Namen der Kontinuität fokussiert die französische Öffentlichkeit „à une image culturelle du grand passé d'avant 1914“⁹². In den sechziger und siebziger Jahren bleibt diese Orientierung bestehen, das Image Österreichs erschöpft sich in einer Reihe von Klischees und Stereotypisierungen:

⁸⁷ Magnou, Jacqueline [Hrsg.]: France – Autriche 1970-1986. Positions et Relations Culturelles; actes du colloque tenu à Orléans 12 et 13 mai 1986. Orléans : Université d'Orléans, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1986. S. 6.

⁸⁸ Vgl. George, Marion: „A la fois proche et autre“. Zum Bild der österreichischen Literatur in Frankreich. In: Daran, Valérie de [Hrsg.]: Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Heinz, 2002. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 396). S. 43 – 74. S. 43.

⁸⁹ Cullin, 1986. S. 12.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Vgl. Magnou, 1986. S. 1.

⁹² Cullin, 1986. S. 13.

À la fin des années 60, avant la découverte massive de la fin de siècle viennoise comme creuset de la modernité, avant l'ère Kreisky, premier homme politique charismatique après 1945 [...] avant l'affaire du président Kurt Waldheim [...] la plupart des Français n'associent à l'Autriche qu'une succession des clichés, de stéréotypes, d'anecdotes se référant à un passé politique et culturel prodigieux, celui de la monarchie austro-hongroise, tandis que l'Autriche contemporaine reste *terra incognita*.⁹³

Anfang der 1970er Jahre kommt es zu einem allgemeinen Diskurswechsel in Frankreich; die Ereignisse des Mai 1968 tragen ihren Teil dazu bei. Eine Umdeutung des konservativen zum modernen Paradigma wird vor dem Hintergrund sprachkritischer und linguistischer Tendenzen der Zeit vollzogen, was zu einer verstärkten Aufmerksamkeit österreichischer Autorinnen und Autoren führt, deren Werk sich durch experimentelle Sprachverwendung auszeichnet. Das Bild moderner Literatur entwickelt und profiliert sich mit dem Begriff des „Jung-Wien“, zu dessen Überbegriff der Bewertungskomplex „Wiener Moderne“ wird. In der 1946 von Georges Bataille gegründeten, monatlich erscheinenden Zeitschrift *Critique* wird diese Sicht der Dinge 1975 in einer Sonderausgabe mit dem Titel „Vienne, début d'un siècle“ festgeschrieben: Der interessierende Zeitraum ist zwar nach wie vor die Jahrhundertwende, die nun aber als zukunftsweisend und modern interpretiert wird.⁹⁴

Der Paradigmenwechsel erweitert die Sichtweise auf Österreich zwar um ästhetische und sprachkritische Aspekte, jedoch bleibt der sozialgeschichtliche Hintergrund weiterhin unbeachtet. Dies steht wiederum in Zusammenhang mit einer allgemeinen Tendenz der Literaturbetrachtung in Frankreich, „[...] die in den sechziger und beginnenden siebziger Jahren die nationale und soziale Bindung von Autor und Werk hinter die strukturellen oder werkimmanent existenzphilosophischen Analysen zurücktreten läßt.“⁹⁵ Im Laufe der 1970er Jahre wird also eine neue Sichtweise auf die österreichische Gegenwartsliteratur festgeschrieben, „[...] un nouveau regard sur la littérature contemporaine de l'Autriche, dont la capital semble être le creuset de la modernité et le berceau des préoccupations philosophiques, scientifiques, littéraires et artistiques du XXe siècle.“⁹⁶

⁹³ Weinmann, 2000. S. 61f.

⁹⁴ Vgl. George, 2002. S. 59ff.

⁹⁵ Ebd., S. 60.

⁹⁶ Weinmann, 2000. S. 113.

Ein weiterer Paradigmenwechsel lässt sich mit dem Jahr 1986 datieren. Das wachsende Interesse an Wien (wiederum insbesondere am Wien der Jahrhundertwende) manifestiert sich mit der Ausstellung „Vienne – naissance d’un siècle“, die von 11. Februar bis 5. Mai dieses Jahres im Centre Beaubourg (besser bekannt als Centre Pompidou) stattfindet; mit einer Anzahl von über 600 000 Besucherinnen und Besuchern wird die Ausstellung zum kulturellen Höhepunkt des Pariser Kulturlebens 1986.⁹⁷ Die „Viennomanie“⁹⁸ beschreibt den Höhepunkt eines kulturellen Anerkennungsprozesses: Neben der Anerkennung der Wiener Fin-de-siècle Kultur und des historischen Erbes der Habsburger Monarchie wird das (sozialistische) „Modell Österreich“ unter der Ära Kreisky von französischen Sozialisten glorifiziert.⁹⁹

Mit der Causa Waldheim schlägt die positive, geradezu idyllische Repräsentation Österreichs in Frankreich jedoch jäh in ihr Gegenteil um: Mit Kurt Waldheim kandidiert ein ehemaliger UN-Generalsekretär, der in seinen autobiographischen Stellungnahmen seine sogenannten Balkanjahre – Waldheim war in Griechenland in Thessaloniki stationiert – negiert. Nachdem bekannt wird, dass seine angebliche Verwundung an der Ostfront, die das Ende seines Kriegsdienstes markiert haben soll, eine Falschinformation ist, behauptet Waldheim anhaltend, von dem Schicksal der 50 000 deportierten Jüdinnen und Juden von Thessaloniki nichts gewusst zu haben, was aber angesichts seiner Position als Informant des Oberbefehlshabers Alexander Löhr (ebenfalls Österreicher) über die „Feindlage“ unwahrscheinlich erscheint.¹⁰⁰ Hagen Fleischer, Historiker und in dem Zeitraum des Wahlkampfes ständiger Experte aus Griechenland, bezeichnet die Tätigkeit Waldheims als „konsultative Unterstützung“¹⁰¹, die in einer Grauzone anzusiedeln ist: „W. war kein Kriegsverbrecher, aber auch nicht ‚bloß ein Lügner‘, indem er sein privilegiertes Wissen ableugnete“.¹⁰² Mit der Wahl Kurt Waldheims zum österreichischen Bundespräsidenten wird die Wahrnehmung Österreichs im Ausland schlagartig fast gänzlich von der sogenannten Waldheim-Affäre

⁹⁷ Vgl. Heinrich, Nathalie/Pollak, Michael: Vienne à Paris. Portrait d’une exposition. Paris : Centre Georges Pompidou, 1989. S. 13f.

⁹⁸ Ebd., S. 18.

⁹⁹ Vgl. Stieg, Gerald: Im Namen Bernhards und Waldheims. Das Österreichbild der französischen Kulturjournalistik von 1986 – 1992. In: Koja, Friedrich [Hrsg.]: Frankreich – Österreich. Wechselseitige Wahrnehmung und wechselseitiger Einfluß seit 1918. Wien; Graz [u.a.]: Böhlau, 1994. S. 221 – 245. S. 221.

¹⁰⁰ Vgl. Fleischer, Hagen: Erinnerungen an die „Causa W.“. In: Lehmann, Brigitte: Von der Kunst der Nestbeschmutzung. Wien: Löcker, 2009. S. 32 – 40. S. 32f.

¹⁰¹ Ebd., S. 36.

¹⁰² Ebd.

bestimmt, also unter dem Blickwinkel der Verdrängung einer unliebsamen Vergangenheit: „Symptomatisch ist dabei der Umschlag aller positiven politischen Referenzen in negative; die Kritiker folgen oft den ‚Übertreibungskünstlern‘ bedingungslos in der generellen Verdammung dessen, was man früher wenigstens respektiert hatte.“¹⁰³ Unter den angesprochenen Übertreibungskünstlern ist allen voran Thomas Bernhard zu nennen. Sein Topos der Österreichbeschimpfung steht in den Jahren vor der Causa Waldheim in krassem Gegensatz zu dem (romantisierten) Image Österreichs im Ausland.

Mit der Waldheim-Debatte wird die Österreichbeschimpfung jedoch vor dem Hintergrund einer verdrängten Vergangenheit verstanden und über literarische Grenzen hinweg direkt in die Realität adaptiert: „Je wüster und undifferenzierter zum Beispiel Bernhards Österreich-Beschimpfungen wurden, desto mehr schien man ihnen Glauben zu schenken.“¹⁰⁴ Auf dem Höhepunkt des Waldheim-Syndroms, also der Einsicht, „[...] daß die Verdrängung der Nazi-Vergangenheit der eigentliche Motor der österreichischen Innen- und Außenpolitik sei“¹⁰⁵ wird im Rahmen des 50-jährigen Gedenkens an das Anschlussjahr 1938 im November 1988 im Wiener Burgtheater Bernhards Stück *Heldenplatz* aufgeführt; Bernhards gesamtes Werk wird damit retrospektiv unter einem „Heldenplatz“-Blickwinkel (verkürzt) rezipiert.

Erst Bernhards Tod im Februar 1989, so konstatiert der an der französischen Universität Sorbonne Nouvelle dozierende Germanist Gerald Stieg, gibt den Autor der Literatur zurück.¹⁰⁶ Mit dem Fall Waldheim wird in der Rezeptionsgeschichte österreichischer Literatur in Frankreich die im Zuge des „Cultural Turn“ geforderte Herangehensweise eingelöst, das nationale und soziale Umfeld sowie die politische, soziale und kulturelle Verortung in die Betrachtung einfließen zu lassen. Der Versuch, ebendieses politische, soziale und kulturelle Klima der Jahrzehnte nach 1945 in Frankreich in Ansätzen zu skizzieren, erhält unter Rekurs auf die Resultate der interkulturellen Kommunikationsforschung Berechtigung.

¹⁰³ Stieg, 1994. S. 222.

¹⁰⁴ Ebd., S. 225.

¹⁰⁵ Ebd., S. 224.

¹⁰⁶ Ebd., S. 239.

Denen zufolge interpretieren nämlich die Beteiligten einer interkulturellen Kontaktsituation diese „auf der Grundlage eigenkultureller Wahrnehmungs- und Bewertungsmuster“¹⁰⁷.

Ebenso wird das eigene aktive Verhalten an den in der eigenen Kultur geltenden Normen, Konventionen, Werten, Erfahrungen, Erwartungen etc. ausgerichtet [...] im interkulturellen Kontakt wird bei nicht oder nur unzureichend vorhandenem Fremdkulturwissen zwangsläufig der eigenkulturelle Bezugsrahmen (frame of reference) als Orientierung für das eigene und zur Interpretation des fremden Verhaltens zugrunde gelegt. [...] Die fremde Kultur wird mit der eigenen verglichen.¹⁰⁸

Nach diesem eher allgemein gehaltenen Teil soll nun das Interesse auf die Rezeption Thomas Bernhards in Frankreich gelenkt werden: Obwohl der Dramatiker Thomas Bernhard im Vordergrund stehen soll, wird mit der französische Übersetzung von *Frost*¹⁰⁹ einleitend ein Prosawerk im Zentrum des Interesses stehen, anhand dessen sich das Debut Thomas Bernhards in Frankreich erläutern lässt. Neben Details zu den Rahmenbedingungen „seiner“ Verlage Gallimard und L'Arche, die mit der Wahl der jeweiligen Übersetzungszeitpunkte die Rezeption seiner Werke stark mitgeprägt haben, wird die Wahrnehmung der Person Thomas Bernhards thematisiert und analysiert, welche Einflussfaktoren neben den (nicht) vorhandenen Übersetzungen relevant für die Rezeption in Frankreich sind. Im Zuge dessen wird die in diesem Kapitel aufgeworfene Frage, inwieweit Thomas Bernhard als (spezifisch) österreichischer Autor wahrgenommen wird, wieder aufgegriffen und besprochen, welche Rolle die Übersetzung seiner Autobiographie ins Französische in der Rezeption spielt. Im Anschluss daran wird die gesamte Aufmerksamkeit dem dramatischen Werk Thomas Bernhards in seinem französischen Kontext gewidmet.

¹⁰⁷ Snell-Hornby, 1998. S. 346.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Bernhard, Thomas: *Frost*. Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1963.

3. Thomas Bernhard in Frankreich

In den Ausführungen zu kulturellem Transfer eines literarischen Werkes ist zur Sprache gekommen, dass die Übertragung des „Anderen“ nicht auf direktem Weg funktionieren kann, da abgesehen von der offensichtlichen Existenz einer Übersetzerin oder eines Übersetzers und in der Folge deren Einfluss auf die Übertragung weitere Faktoren in dem Rezeptionsprozess eine Rolle spielen. Claude Porcell konstatiert dies in seinem viel zitierten Aufsatz zu den Missverständnissen, die in der Rezeption insbesondere der Theaterstücke Thomas Bernhard geradezu konstituierend als Zerrspiegel wirken: „L’image d’un auteur étranger est souvent moins la produit d’une réaction directe que ce qui reste au bout d’une série de miroirs déformants.“¹¹⁰ Von diesen Einflussfaktoren auf die Rezeption der Thomas Bernhard Stücke in Frankreich soll nun die Rede sein; beginnend mit seinem frankophonen Debut. Sein Roman *Frost* wird in der französischen Übersetzung zu *Gel*¹¹¹.

3.1. *Gel*. Die Anfänge der Thomas Bernhard Rezeption in Frankreich

Im Herbst 1967, vier Jahre, nachdem *Frost* in seiner Originalversion vorliegt, erscheint die französische Übersetzung *Gel* bei dem renommierten Verlag Gallimard in der Reihe *Du monde entier*. Gaston Gallimard, Gründer des Verlagshauses, verleiht mit dieser Sammlung dem Interesse an ausländischer und fremdsprachiger Literatur Ausdruck; seit ihrer Entstehung im Jahr 1931 wurden etwa 1 700 Autorinnen und Autoren verlegt.¹¹² Gallimard ist der erste französische Verlag, der deutschsprachige Romane in sein Repertoire aufnimmt.¹¹³ Bereits vor dem Erscheinen des ersten Romans in seiner französischen Übersetzung war Thomas Bernhard in Frankreich kein unbeschriebenes Blatt, zumindest für Liebhaberinnen und Liebhaber der deutschsprachigen Literatur.

¹¹⁰ Porcell, Claude: Mal vue, malentendu – le théâtre de Thomas Bernhard dans la presse française. In: Magnou, Jacqueline [Hrsg.]: France – Autriche 1970-1986. Positions et Relations Culturelles; actes du colloque tenu à Orléans 12 et 13 mai 1986. Orléans: Université d’Orléans, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1986. S. 123 – S. 145. S. 123.

¹¹¹ Bernhard, Thomas: *Gel*. Traduit de l’allemand par Boris Simon et Josée Türk-Meyer. Paris : Gallimard, 1967. (= Collection Du monde entier).

¹¹² Vgl. « Du Monde entier ». http://www.gallimard.fr/ecoutezlire/fiche_mondeentier.htm. Stand: 17.3.2011.

¹¹³ Vgl. Weinmann, 2000. S. 59.

Thomas Bernhard war für sein Erstlingswerk bereits mit dem Julius-Campe-Preis (1964) und dem Literaturpreis der Freien und Hansestadt Bremen (1965) ausgezeichnet worden¹¹⁴. Der Erfolg bei den Kritikerinnen und Kritikern im deutschsprachigen Raum macht *Frost* zu einem Garant für Gallimard – zumindest, was das Prestige angeht. Die Verkaufszahlen bleiben in den ersten Jahren noch bescheiden (236 verkaufte Exemplare im Zeitraum von 1967 bis 1970¹¹⁵). Es gibt für den Verlag gute Gründe, das Erstlingswerk eines zeitgenössischen deutschsprachigen Autors der Avantgarde zu publizieren:

D'une part [...] la recherche permanente de bons textes et la conviction d'en avoir trouvé un ; d'autre part, les choix de la maison Gallimard, qui prétend, dans la collection « Du monde entier » où paraît le roman de Thomas Bernhard, donner un panorama de la littérature étrangère contemporaine. En traduisant *Gel* l'édition ne fait en quelque sort qu'accomplir son devoir.¹¹⁶

Jacques Le Rider, Germanist an der Sorbonne und Gastautor der Tageszeitung *Le Monde*, bezeichnet die Publikation als „Pflichtübung“¹¹⁷, die statt Aufsehen „nur Befremden und Indifferenz“¹¹⁸ erregte. Jacques Le Rider ist übrigens in den Jahren 1994 bis 1996 Kultur- und Wissenschaftsrat der französischen Botschaft sowie Direktor des französischen Kulturinstituts in Wien; die Ausübung dieser Funktion zu einer Zeit, als Thomas Bernhard (offiziell) nicht gespielt werden durfte, soll im letzten Kapitel – Post Mortem – im Zusammenhang mit einer kleinen (Gastspiel-) Sensation noch ausführlich besprochen werden.

Übersetzt von Boris Simon und José Tirk-Meyer kann die von Le Rider als korrekt empfundene Übertragung ins Französische keine Antwort auf die Frage geben, wie mit Thomas Bernhards langen Sätzen und den (Wort-) Wiederholungen umzugehen sei, was die Schreibexperimente des Autors unkenntlich mache.¹¹⁹

¹¹⁴ Vgl. Bernhard, Thomas: *Meine Preise*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

¹¹⁵ Vgl. Porcell, Claude: Die Verklärung des heiligen Bernhard. Zur Rezeption der Erzählprosa in Frankreich. In: Bayer, Wolfgang [Hrsg.]: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995. S. 241 – 268. S. 241.

¹¹⁶ Weinmann, 2000. S. 72.

¹¹⁷ Le Rider, Jacques: Bernhard in Frankreich. In: Lachinger, Johann [Hrsg.]: *Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard. Materialien*. Weitra: Bibliothek d. Provinz, 1994. S. 160 – 173. S. 160.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 160f.

Zudem stellt das Französische als romanische Sprache die Übersetzer vor die Herausforderung, „mit der Notwendigkeit einer strengen Zeitenfolge und der Unmöglichkeit der Kompositabildung“¹²⁰ zu arbeiten. Die Reaktionen auf *Gel* bleiben also verhalten; zwei Rezensionen gilt es allerdings hervorzuheben, da diese beiden Fallbeispiele die unterschiedlichen Stränge im weiteren Rezeptionsverlauf in Frankreich kennzeichnen. Am 15. Januar 1968 erscheint in der zweiwöchig erscheinenden Literaturzeitschrift *La Quinzaine Littéraire* eine Besprechung mit dem Titel „Nazisme et conscience allemande.“¹²¹ Nach einer kurzen inhaltlichen Zusammenfassung wird der Roman im Kontext der deutschen (!) Nachkriegsliteratur verstanden:

la conscience allemande assume l'expérience du nazisme en l'intégrant à son histoire comme une étape qu'il a fallu franchir [...] La jeunesse allemande, inhibée par la génération de la guerre, nihiliste, désespérée, trompée et vouée à la mort, peut enfin se dégager de cet héritage malsain. La vieille génération elle-même peut y trouver de quoi digérer sa mauvaise conscience. Il faut saluer ce livre courageux comme un événement dans l'histoire de la conscience allemande du XXe siècle.¹²²

Jean-Pierre Abraham, Autor dieser ideologisch gefärbten Zeilen, spart sowohl biographische Details zu Thomas Bernhard als auch den Entstehungskontext des Werkes völlig aus: „Sans se préoccuper du contexte précis de création, le critique interprète *Gel* comme l'expression cathartique de la culpabilité allemande après la Seconde Guerre mondiale.“¹²³ *Frost* wird in seiner französischen Übersetzung dementsprechend als deutscher Roman gelesen. Die zweite Interpretation, veröffentlicht in der Maiausgabe 1968 der Literaturzeitschrift *La Nouvelle Revue Française (NRF)*, wählt mit dem Artikel „*Gel*, par Thomas Bernhard (Gallimard)“¹²⁴ eine Herangehensweise, die die ästhetischen Aspekte des vorliegenden literarischen Textes in das Zentrum der Aufmerksamkeit stellt. Der Autor Jean-Claude Schneider entwickelt in der ausführlichen Rezension eine Sensibilität bezüglich des Marionettencharakters der Figuren Bernhards – „les figures sont des êtres de mascarade“¹²⁵ – und thematisiert

¹²⁰ Bayer, 1995. S. 10.

¹²¹ Abraham, Jean-Pierre : Nazisme et conscience allemande. Romans, récits. In: *La Quinzaine littéraire*, Revue N° 43, 15.1.1968.

¹²² Ebd.

¹²³ Weinmann, 2000. S. 74.

¹²⁴ Schneider, Jean-Claude : *Gel*, par Thomas Bernhard (Gallimard). In : *La Nouvelle Revue Française (NRF)*.

Revue N° 185, Mai 1968. S. 937 – 939.

¹²⁵ Ebd., zitiert nach Weinmann, 2000. S. 77.

die auch im weiteren Verlauf des Werkes Thomas Bernhards präsente Sprachskepsis. Weiters wird *Gel* in der Tradition österreichischer Literatur gelesen, „préoccupé des problèmes majeurs de l’existence et s’exprimant à travers une certaine densité de l’écriture“¹²⁶. Der philosophische und ästhetische Aspekt in der von Jean-Claude Schneider vorgeschlagenen Lesart verortet im Gegensatz zur Rezension in *La Quinzaine Littéraire* den Roman stärker im herrschenden intellektuellen Diskurs Frankreichs, in dem die Grenzen der Sprache und Erkenntnismöglichkeiten thematisiert werden.¹²⁷ Mit der Übersetzung von *Frost* weitet sich die Anerkennung Thomas Bernhards als Prosaschriftsteller auf den französischen Sprachraum aus. Die Rezeption von Prosa und Dramatik verläuft aber in den ersten Jahren nicht synchron, um nicht zu sagen: strikt voneinander getrennt.

3.2. Das Theater Thomas Bernhards in Frankreich. Erste Versuche.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, steht und stand der Autor Thomas Bernhard im Zentrum der Aufmerksamkeit der literaturwissenschaftlichen Disziplin, was einen Grund dafür darstellt, weshalb die Prosawerke Thomas Bernhards bis dato wissenschaftlich intensiver besprochen wurden als seine Theaterstücke. Dementsprechend wird die Theatralität der Romane zur Kenntnis genommen; Jean-Marie Winkler weist jedoch explizit auf die Notwendigkeit hin, zwischen dem „Motiv Theater“ bei Thomas Bernhard und seinen tatsächlich realisierten Stücken zu unterscheiden, da es hermeneutisch bedenklich sei, auf diese Unterscheidung zu verzichten: Prosa und Theater verfügen über gänzlich andere Konstitutiva; im Gegensatz zur erzählenden Instanz der Prosa, die einen direkten Zugang zur Figur für die Leserin oder den Leser unmöglich macht, steht auf der Bühne „in Gestalt des Schauspielers eine begrenzte, für den Zuschauer objektivierbare Figur, die sich nolens volens selbst zur Schau stellt.“¹²⁸ Bernhards Prosawerke werden durchwegs positiv besprochen: „Pour l’œuvre en prose, le jugement de valeur unanimement favorable s’appuie premièrement sur le constat assez général de la modernité et de l’originalité.“¹²⁹

¹²⁶ Ebd., zitiert nach Weinmann, 2000. S. 75.

¹²⁷ Vgl. Weinmann, 2000. S. 77f.; vgl. hierzu auch Weinmann, 2001. S. 337.

¹²⁸ Winkler, 2002. S. 167.

¹²⁹ Weinmann, 2000. S. 103.

In krassem Gegensatz dazu steht die Wahrnehmung seiner Theaterstücke.

3.2.1. Herausforderung: Übersetzung.

Die Unterschiede in der frankophonen Thomas-Bernhard-Rezeption zwischen Prosa und Dramatik ist (unter anderem) durch eine editoriale Komponente bedingt: Die Theatertexte Thomas Bernhards sind lange Zeit nur in Form von Manuskripten verfügbar und somit einem ausgewählten Kreis von Theaterschaffenden, also Schauspielerinnen und Schauspielern und Regisseurinnen und Regisseuren, vorbehalten.

Wie im vorangegangenen Kapitel in den Ausführungen zum kulturellen Transfer von Theaterstücken bereits festgehalten wird, erschließen sich ausländische, zumal fremdsprachige, Stücke den Leserinnen und Lesern insbesondere in übersetzter Form: Wenn keine lesbare Übersetzung vorhanden ist, dann ist die Rezeption nur eingeschränkt möglich, nämlich in Form von Inszenierungen - was nach Claude Porcell problematisch ist, denn: „on ne voit que ce l'on donne à voir.“¹³⁰ Abgesehen von einigen wenigen der Fremdsprache mächtigen Literaturexpertinnen und -experten und privilegierten „Theatermachern“ ist bis 1983 – dem Jahr, in dem das Verlagshaus L'Arche mit dem Stück *La Force de l'habitude*¹³¹ endlich mit der Publikation der Theaterstücke Thomas Bernhards auf Französisch beginnt¹³² – der Dramatiker Thomas Bernhard in Frankreich weitgehend unbekannt.¹³³

Neben der Tatsache, dass Thomas Bernhards Theaterstücke mit empfindlicher zeitlicher Verspätung einem französischen Publikum in gedruckter Form zur Verfügung stehen, korrespondiert auch die Auswahl und in Folge die Repräsentation der Stücke nicht mit der Chronologie der jeweiligen deutschen Erstauflage beziehungsweise der Uraufführung:

¹³⁰ Porcell, 1986. S. 162.

¹³¹ Bernhard, Thomas : *La Force de l'habitude*. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1983.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=105>. Stand : 5.9. 2011.

¹³² Vgl. o.V.: Thomas Bernhard. *La Force de l'habitude*. Traduite de l'allemand par Claude Porcell, 1983.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=105>. Stand : 18.3.2011.

¹³³ Vgl. Weinmann, 2000. S. 96.

Les unes et les autres [publications et représentations] souffrent à la fois d'un décalage temporel et d'un certain désordre. La première pièce de Bernhard montée en France, *L'Ignorant et le Fou*, ne l'est qu'en 1978, soit six ans après sa parution en Allemagne. Encore n'est-elle *publiée*, c'est-à-dire *lisible*, qu'en 1984.¹³⁴

Die zeitliche Distanz der Übersetzungen zu ihren Originaltexten und insbesondere auch die Unterschiede in der Reihenfolge ihrer Erscheinungen lässt sich unter anderem am Beispiel des ersten abendfüllenden Theaterstücks *Ein Fest für Boris*¹³⁵ zeigen: Der Erstauflage der Stückes im Jahr 1970 steht die französische Übersetzung des L'Arche Verlages im Jahr 1996 gegenüber – *Elisabeth II*¹³⁶ und *Les Célèbres*¹³⁷ werden erst im Jahr des 10. Todestages Thomas Bernhards auf Französisch veröffentlicht, 1999. Die Gründe hierfür liegen für Claude Porcell, der sich als Übersetzer mehrerer Thomas Bernhard Stücke einen Namen gemacht hat, auf der Hand:

Les traductions [...] n'ont été publiées, partiellement et « en bloc », qu'une dizaine d'années plus tard, au moment, bien sûr, où l'on pouvait espérer un succès relatif. Il faut savoir que le théâtre, en France, se vend tout au plus à quelques centaines d'exemplaires et qu'un éditeur non spécialisé n'en publie, le plus souvent, que pour « suivre » un auteur considéré comme valeur sûr.¹³⁸

Während Gallimard die Prosawerke Thomas Bernhards mit der Veröffentlichung von *Gel* kontinuierlich übersetzt und den chronologischen Vorgaben Bernhards folgt – mit einer Verzögerung von zwei bis vier Jahren, die sich aus dem Aufwand und der Schwierigkeit einer solchen Übersetzung erklären lässt¹³⁹, so fehlt Anfang der 1970er Jahre, als Michel-François Demet *Der Ignorant und der Wahnsinnige* zu übersetzen beginnt, noch die Koordination zwischen Übersetzer und Verlag.¹⁴⁰

¹³⁴ Porcell, 1986. S. 126.

¹³⁵ Bernhard, Thomas: *Ein Fest für Boris*. In: ders.: *Stücke 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988 (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 7 – 77.

¹³⁶ Ders.: *Elisabeth II*. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1999.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&numc=10>. Stand : 5.9. 2011.

¹³⁷ Ders.: *Les Célèbres*. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1999.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&numc=10>. Stand : 5.9. 2011.

¹³⁸ Porcell, 1986. S. 128.

¹³⁹ Ebd., S. 129.

¹⁴⁰ Vgl. Sandbichler, Bernhard: *Österreichische Literatur in Frankreich (1982 – 1992)*. Dokumentation – Analyse – Information. Innsbruck: Diss., 1996. S. 44.

In einem Round-Table Gespräch zu den Thomas Bernhard Inszenierungen auf französischen Bühnen im Rahmen eines Kolloquiums an der Sorbonne im Jahr 1991 skizziert Claude Porcell das Problem wie folgt: Der Mangel an Thomas Bernhard Übersetzungen lag nicht an mangelndem Interesse, „[...] nur arbeitete jeder in seinem Winkel, und der Verlag stellte erst später die Verbindungen her. Denn hierzulande beschließt nicht der Übersetzer, diesen oder jenen Text zu übersetzen, sondern der Verleger kauft die Rechte und sucht sich erst dann einen Übersetzer aus.“¹⁴¹ Weiters bewirkt die geringe wirtschaftliche Rentabilität der Buchveröffentlichungen, dass der Verlag die Strategie verfolgt, erst auf große Theaterproduktionen zu warten und das Stück zeitgleich herauszugeben, anstatt es vorab zu publizieren, dass es gelesen und erst in einem nächsten Schritt zur Aufführung gelangen kann.¹⁴²

Die verlegerische Komponente hat einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf Erfolg oder Misserfolg eines Autors. Seit 1951 beschäftigt sich L'Arche mit dramatischen Texten, sowohl französischen als auch ausländischen. Im Rahmen der Sammlung *Scène ouverte*, die 1969 ins Leben gerufen wird, werden österreichische Autoren wie Peter Handke und in den 1980er Jahren auch Thomas Bernhard ins Repertoire aufgenommen.¹⁴³ Das Verlagshaus entwickelt sich zu einem der wichtigsten in ganz Frankreich: „La petite maison d'édition est aujourd'hui l'édition théâtrale la plus importante en France pour les pièces des auteurs étrangers, notamment pour le théâtre de langue allemande“¹⁴⁴. Die Verortung von Thomas Bernhard im deutschsprachigen Theater wirft die Frage auf, inwiefern er als österreichischer Schriftsteller wahrgenommen wird; auf diese Frage soll an späterer Stelle nochmals eingegangen werden. Wie bereits in der Rezension der Literaturzeitschrift *La Quinzaine Littéraire* zur französischen Übersetzung zu sehen ist, werden Thomas Bernhard und sein Werk zumindest von einem Strang der französischen Kritik teilweise in einem deutschen Kontext (miss)verstanden.

¹⁴¹ Bataillon, Michel/Bayer, Wolfram/Nebenzahl, Michel/Porcell, Claude/Rach, Rudolf/Richard, Lionel/Vincent, Jean-Pierre/Winkler, Jean-Marie: „Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten ...“. Round-table-Gespräch über die Inszenierungen auf französischen Bühnen. In: Bayer, Wolfram [Hrsg.]: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995. S. 485 – 502. S. 488.

¹⁴² Vgl. ebd.

¹⁴³ Vgl. Weinmann, 2000. S. 60.

¹⁴⁴ Ebd., S. 61.

Diese Frage wird im Zuge der französischen Rezeption von *Avant la Retraite* nochmals aufgeworfen; zunächst soll nun aber auf die französische Erstaufführung eines Werkes des Dramatikers Thomas Bernhards, *L'Ignorant et le Fou*, eingegangen werden.

3.2.2. Ein Wasserhahn, der tropft : *L'Ignorant et le Fou*.

Bevor die erste französischsprachige Aufführung eines Thomas Bernhard Stückes – *L'Ignorant et le Fou* am Pariser Théâtre Oblique im Februar 1978, inszeniert von Henri Ronse¹⁴⁵ – thematisiert wird, sei an dieser Stelle noch erwähnt, dass einige Theaterstücke, so auch *L'Ignorant et le Fou*, vor ihrem Bühnendebüt in auditiver Form ein französisches Publikum finden: Der Radiosender France-Culture präsentiert in seinem Programm *Le Nouveau Répertoire Dramatique*, gestaltet von Lucien Attoun, zum Beispiel *L'Ignorant et le Fou* in einer Ausstrahlung im Jahr 1975¹⁴⁶, bevor ein interessiertes Publikum die inszenierte Version zu Gesicht bekommt. Diese Produktionen haben zwar keine sehr große Breitenwirksamkeit, sind jedoch für die Aufnahme des Bernhard-Œuvres in Frankreich wesentlich: „Si le public touché n'est pas immense, ces productions ont été importantes dans la mesure où elles ont fait connaître l'auteur à beaucoup d'acteurs ‚bernhardiens‘ (Eleonore Hirt, Roger Blin, D. Emilfork ...) qui l'ont ensuite joué au théâtre.“¹⁴⁷ Wenn man die Kritiken der französischen Erstaufführung sichtet, so lässt sich kurz und bündig festhalten: Das Stück fällt durch. Exemplarisch soll an dieser Stelle die Pressenotiz zitiert werden, die Colette Godard am 21. Februar 1978 anlässlich der Aufführung in der französischen Tageszeitung *Le Monde* veröffentlicht:

Première pièce de Thomas Bernhardt [sic!] jouée en France. Autopsie détaillée du corps humain, réalité qui s'impose aux faux-semblants des relations humaines et du spectacle dans ce qu'il représente de plus artificiel : l'opéra. Monologue sur lequel se greffent les désarrois d'une diva et de son père, alcoolique aveugle. Ainsi, le tronc d'un arbre étouffé par des lianes. La mise en scène d'Henri Ronse met tout à plat et le texte se dévide de façon monotone – un robinet qui goutte – sans que les comédiens y puissent quelques chose.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Vgl. Rauscher, Irene: Die Rezeption Thomas Bernhards in Frankreich. Wien: Dipl.Arb., 1991. S. 55.

¹⁴⁶ Vgl. Porcell, 1986. S. 127.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Godard, Colette. *Le Monde*, 21.2.1978. Zitiert nach Porcell, 1986. S. 135.

Bernhard Sandbichler bezeichnet die Besprechungen von Thomas Bernhards Prosatexten unter anderem in *Le Monde* als „Ansiedlung des kritischen Interesses auf der intellektuellen Linken“¹⁴⁹; die Zeilen von Colette Godard lassen jedoch eher auf Unverständnis denn auf kritisches Interesse schließen. Die Kommunikation der Figuren – „die Dichotomie von Sprache und Schweigen als Dialogersatz“¹⁵⁰ – wird als Monolog verstanden, womit die nonverbale Kommunikation nicht wahrgenommen wird. Die Inszenierung wird als monoton, der Text als Wasserhahn, der tropft, bezeichnet. An dieser Stelle soll ein kurzer Exkurs zum Wesen der journalistischen Kritik daran erinnern, dass es eine objektive, neutrale oder gar „wahre“ Kritik nicht gibt. So wie das literarische Werk selbst, das Inhalt der journalistischen Kritik ist, ist diese kontextgebunden und nicht gänzlich unabhängig von der politischen Linie der Zeitschrift zu verstehen, in der sie erscheint:

Le public attend du critique qu'il porte sur l'œuvre un jugement en se référant toujours [...] à un code esthétique en vigueur. En ce sens, la critique journalistique est normative, car elle s'exprime non seulement sur le livre dont elle rend compte, mais elle s'articule à travers un système de référence qui nous permettra de dégager l'horizon d'attente [...] du lecteur présumé du journal. [...] Il se trouve à mi-chemin entre l'œuvre et le public.¹⁵¹

Die ersten Inszenierungen – *L'Ignorant et le Fou* (1978) und *Le Président* (1981) – stoßen auf Ablehnung: „Die ästhetische Distanz, das heißt die Kluft zwischen Bernhards Dramaturgie und den Theatergewohnheiten des französischen Publikums, scheint zu jener Zeit unüberbrückbar. [...] Das breite Publikum ist dem naturalistischen Inszenierungsstil verhaftet.“¹⁵² Der französische Kontext beziehungsweise der daraus resultierende Erwartungshorizont favorisiert also das Missverständnis: „Le malentendu serait moins lié à la noirceur des thèmes chez Bernhard qu'à une mauvaise réception de l'aspect formel de l'œuvre dramatique, notamment à un manque de sensibilité pour la

¹⁴⁹ Sandbichler, 1996. S. 10.

¹⁵⁰ Winkler, Jean-Marie: Theater und Weltbild bei Thomas Bernhard. In: Honold, Alexander [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 199 – 206. S. 203.

¹⁵¹ Weinmann, 2000. S. 24f.

¹⁵² Weinmann, Ute: Ist ein toter Dichter ein besserer Dichter? Zur Thomas Bernhard-Rezeption in Frankreich. In: Béhar, Pierre u.a. [Hrsg.]: Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999. St. Ingbert: Röhrig, 2001. S. 335 – 355. (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur; 15). S. 338.

structure musicale et pour le ‚marionnettisme‘ des personnages, négateur de toute psychologie.“¹⁵³ Claude Porcell konstatiert kurz und bündig : „On attend toujours (ou à nouveau) en France des ‚personnages‘, des ‚caractères‘.“¹⁵⁴ Ebenso wird das komische beziehungsweise groteske Element in Bernhards Dramatik von den französischen Zuseherinnen und Zusehern nicht wahrgenommen; die „Eigenart dieses komisch-unheimlichen Theaters“¹⁵⁵ wird vernachlässigt. Die Differenz zwischen dem Erwartungshorizont des französischen Publikums und dem Text eines Theaterstückes lässt sich am Beispiel der Aufführung von *Le Président* im Pariser Boulevardtheater de la Michodière aufzeigen.

3.2.3. Missverständnis: Erwartungshorizont. *Le Président*.

Die Interpretation und die Rezeption eines literarischen Werkes sind miteinander verbunden und zeitlich determiniert. Laut Jean-Marie Winkler rühren Verzerrungen und Klischees in der Rezeption und in Folge in der Interpretation aus kontextuellen Schwierigkeiten: „Viele der Mißverständnisse oder zumindest viele augenscheinliche Diskrepanzen in den verschiedenen Interpretationen der Theaterstücke gehen nicht auf das Versagen der Interpreten zurück, sondern auf deren hermeneutische, sprich kulturelle Voreingenommenheit.“¹⁵⁶ Die Vermischung von Interpretation und Rezeption erschwert das Verständnis des Stückes und so empfiehlt Winkler „den Vergleich zwischen den gängigen Lektüren im Ausland und den Texten“¹⁵⁷, da so Rezeption und Interpretation getrennt werden könnten. Zunächst sollen einige Zeilen zum Kontext der Uraufführung Aufschluss darüber geben, wie Thomas Bernhards Stück „gemeint“ ist: Fälschlicherweise wird die Uraufführung des *Präsidenten* in der Literatur häufig mit der Aufführung am Württembergischen Staatstheater Stuttgart am 21.5.1975 angegeben; dieses Datum gibt jedoch nicht die Uraufführung, sondern die deutsche Erstaufführung an; die Uraufführung findet im Wiener Akademietheater am 17. 5. 1975, also nur wenige Tage davor, unter der Regie von Ernst Wendt statt¹⁵⁸.

¹⁵³ Dies., 2000. S. 97.

¹⁵⁴ Porcell, 1986. S. 130.

¹⁵⁵ Bataillon/Bayer/Nebenzahl/Porcell/Rach/Richard/Vincent/Winkler, 1995. S. 487.

¹⁵⁶ Winkler, 2002. S. 163.

¹⁵⁷ Ebd., S. 164.

¹⁵⁸ Vgl. o.V.: Thomas Bernhard. Der Präsident.

http://www.suhrkamp.de/theater_medien/der_praesident-thomas_bernhard_101000.html. Stand: 23.3.2011.

Die Germanistin Martine Sforzin bespricht in einem Sammelband zu deutschsprachigem Gegenwartstheater die Premiere von *Der Präsident* in Stuttgart unter Berücksichtigung des spezifischen Kontextes und skizziert die daraus folgende Rezeption des Textes folgendermaßen:

Dans la pièce *Der Président*, il est dit au sujet des anarchistes autour d'attentats qui ont décimé l'entourage du président que la justice ne doit pas y aller par quatre chemins. Or la première a lieu à Stuttgart, le jour même de l'ouverture du procès Baader-Meinhof, le 21 mai 1975. Cette référence à la réalité politique du moment enlève aux attaques leur caractère de généralisation abusive et gratuite et leur redonne, avec le relief et l'écho des situations concrètes, toute leur pertinence.¹⁵⁹

Die französische Aufführung von *Le Président* im Théâtre de la Michodière zeigt, wie das Scheitern eines Stückes im Ausland mit der Interpretation in einem spezifischen (hier: französischen) Kontext verbunden sein kann: Die Erwartungshaltung des Publikums wird enttäuscht und die ursprüngliche Intention des Stückes ist nicht mehr zu erkennen. Dies hängt einerseits sicherlich mit dem gewählten Zeitpunkt der Inszenierung zusammen: Der Frühling 1981 charakterisiert sich politisch durch einen Präsidentschaftswahlkampf, den François Mitterrand für sich entscheiden sollte. Die Wahl bedeutet eine Zäsur im politischen Leben Frankreichs; die „Parti socialiste“ verfolgt ein ambitioniertes Reformprogramm.¹⁶⁰ Ein Stück mit dem Titel *Le Président* wird aufgrund der (angenommenen) Aktualität als Garant für ein Publikumsinteresse gesehen. Mit der Ankündigung eines „politischen Stückes“, das somit im Kontext des Präsidentschaftswahlkampfes missverstanden wird, fällt es bei dem Pariser Publikum durch.¹⁶¹ Andererseits trägt auch der Aufführungsort zu Missverständnissen bei: Die Aufführung findet nicht in einem experimentellen Banlieue-Theater statt, sondern im Herzen von Paris; das Théâtre de la Michodière ist „ein traditionsreiches, bourgeois Schauspielhaus zwischen Pariser Oper und Börse, ein Boulevard-Theater mit Renommée“¹⁶².

¹⁵⁹ Sforzin, Martine: Le théâtre de Thomas Bernhard: déraison ou rappel à la raison ? In : Inderwildi, Hilda/Mazellier, Catherine [Hrsg.] : Le théâtre contemporain de langue allemande. Ecritures en décalage. Paris : L'Harmattan, 2008. S. 117 – 128. S. 124.

¹⁶⁰ Vgl. hierzu Rémond, René: Frankreich im 20. Jahrhundert. 1958 bis zur Gegenwart. Bd. 2. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1995. (= Geschichte Frankreichs; 6). S. 328-339.

¹⁶¹ Vgl. Le Rider, 1994. S. 168.

¹⁶² Ebd., S. 163.

Zu dieser Zeit strebt das Theater eine Neuorientierung an und will mit einem ambitionierteren Spielplan auf sich aufmerksam machen, das Publikum, das jedoch an ein anderes Programm gewöhnt ist, kann der Inszenierung nichts abgewinnen.¹⁶³ Für Claude Porcell liegen die strukturellen Faktoren des Misserfolges auf der Hand:

Pour le Président, victime au surplus d'une période électorale et d'une malheureuse localisation dans un grand théâtre boulevard, la Michodière – qui en soi pourrait tout à fait entrer dans le système bernhardien de relation auteur/public, mais dont le public attiré, justement ne pouvait pas percevoir la pièce. [...] tout ne tient certes pas à la pièce elle-même, mais la conjonction dans laquelle elle était donnée est une merveilleuse configuration bernhardienne.¹⁶⁴

Mit dem berühmten Regisseur Roger Blin, bekannt für „epochemachende Ionesco- und Beckett-Inszenierungen“¹⁶⁵, und dem Schauspieler Guy Tréjan, ein Star der Pariser Boulevards, wurden Publikumsmagneten verpflichtet. Gemeinsam mit der schon durch die Radioadaption von *L'Ignorant et le Fou* bekannten Schauspielerin Eleonore Hirt findet die Inszenierung statt; und obgleich die Rahmenbedingungen erfolgsversprechend zu sein scheinen – berühmte Mimen, ein bekannter Regisseur, ein renommiertes Theater – langweilt sich das Publikum, was wiederum eine Veränderung des Spielstils hervorruft:

Guy Tréjan, grand acteur, mais soucieux de son public et assez libre face à un Roger Blin qu'affaiblissait déjà la maladie, tira son personnage vers un ton plus traditionnel, accentuant ainsi l'ambiguïté, tandis qu'Eléonore Hirt, qui tenait désespérément la note, se faisait traiter de tous les noms.¹⁶⁶

Der Versuch, *Le Président* den Theatergewohnheiten des französischen Theaterpublikums gemäß naturalistisch anzulegen, hat die Aufnahme Bernhards als Dramatiker nicht gerade gefördert: „Les mises en scène naturalistes des premières pièces ont certainement nui à la réception de l'œuvre dramatique de Thomas Bernhard, dont la spécificité esthétique du < marionnettisme > n'est pas comprise en France pendant cette première période.“¹⁶⁷

¹⁶³ Porcell, 1986. S. 132.

¹⁶⁴ Ebd., S. 131.

¹⁶⁵ Le Rider, 1994. S. 168.

¹⁶⁶ Porcell, 1986. S. 132.

¹⁶⁷ Weinmann, 2000. S. 99.

Während die französischen Tageszeitungen wie *Le Monde* und *Le Figaro* das Stück gerade zu vernichtend besprechen¹⁶⁸, ist die Stellungnahme von Jean-Yves Lartichaux in der Literaturzeitschrift *La Quinzaine Littéraire* durchwegs positiv¹⁶⁹; der Marginalisierung der Inszenierung tut dies jedoch keinen Abbruch, denn: „Die gründlichste Kritik (5 Spalten) in einer „Fach-“Zeitschrift wie *La Quinzaine Littéraire*, die auf Text, Übersetzung, Inszenierung, schauspielerische Leistung, Bühnenbild ... eingeht, kann nie die Wirkung erzielen die eine [...] in *Le Monde* oder *Le Figaro* erreicht.“¹⁷⁰ Zusammenfassend lässt sich zur zweiten Inszenierung eines Thomas Bernhard Stückes auf einer französischen Bühne sagen, dass das Stück überhaupt nicht ankommt, und nur eine sehr kurze Spielzeit am Programm steht.¹⁷¹ Obwohl das Stück unter Berücksichtigung des Entstehungs- und Uraufführungskontextes durchaus als politisch bezeichnet werden kann, wurde es in Frankreich so nicht verstanden. An dieser Stelle sei auf die Realismus-Debatte verwiesen: Es soll festgehalten werden, dass es divergierende Vorstellungen bezüglich realistischer Darstellungsweisen im französischen beziehungsweise deutschsprachigen Diskurs zu beachten gilt: Während der französische Realismus von der *grande tragédie* und dem Boulevard ausgeht – *Le Président* erlebt also eine durchaus realistisch inszenierte französische Erstaufführung – meint der Realismus des deutschsprachigen Diskurses am Theater Personen, Charaktere und ganz allgemein Schauspielertheater. Die kontextuelle Verortung einer Inszenierung spielt also eine große Rolle, da diese für das (Miss-)Verständnis entscheidend ist. 1982 leitet die französische Erstaufführung von *Avant la Retraite* eine erste Wende in der Bernhard-Rezeption ein.

3.2.4. Politisches Theater: *Avant la Retraite*.

Im März 1982 wird das Stück *Avant la Retraite* in dem Vorstadtheater Théâtre de Gennevilliers aufgeführt. Es inszeniert Yvon Davis und der Grundtenor der Kritiken ist erstmals positiv.¹⁷² Bevor auf die Inszenierung des Stückes in seiner französischen Übersetzung und die erste Wende in der Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke eingegangen wird, sollen die Gründe der allmählichen Akzeptanz besprochen werden.

¹⁶⁸ Vgl. Rauscher, 1991. S. 57.

¹⁶⁹ Vgl. Lartichaux, Jean-Yves: Thomas Bernhard. *Le Président*. In : *La Quinzaine littéraire*. Revue N° 345, 01.04.1981.

¹⁷⁰ Rauscher, 1991. S. 57.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 56.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 57.

Die Prosawerke des Schriftstellers Thomas Bernhards stehen in diesem Rahmen nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit; es sei aber angemerkt, dass Bernhards Bekanntheitsgrad als Prosaautor steigt. Diese wachsende Bekanntheit lässt sich im Kontext einer „deutschen Mode“ verstehen, die im Frankreich Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre en vogue ist, und die auch im Theaterbereich zu erkennen ist: Das „deutsche Theater“¹⁷³ erobert die französischen Bühnen; und, so konstatiert Jacques le Rider, „Peter Handke avanciert zum ersten deutschen Dichter der jüngeren Generation.“¹⁷⁴, wovon andere deutschsprachige Autorinnen und Autoren – so auch Thomas Bernhard – profitieren:

Thomas Bernhard profite de l'engouement, de la mode du théâtre allemand sur les scènes françaises et est inséré dans la tradition allemande ; le dramaturge Thomas Bernhard fait ainsi partie de la génération des auteurs dramatiques contemporains qui [...] représentent l'avant-garde du théâtre allemand.¹⁷⁵

In einem Atemzug mit Thomas Bernhard und Peter Handke werden auch Botho Strauß und Heiner Müller genannt; man kann also festhalten, dass Österreich und Deutschland kulturell und kontextuell in Hinblick auf die nationale Herkunft von Autorinnen und Autoren kaum bis überhaupt nicht differenziert werden. In Frankreich selbst jedoch wird diesbezüglich sehr wohl zwischen *français* und *francophone* unterschieden, um französische Autorinnen und Autoren von ihren belgischen oder Schweizer Kolleginnen und Kollegen zu differenzieren. Trotz der sprachlichen Feinheit, der zufolge Thomas Bernhard als „deutscher“ und nicht als deutschsprachiger Schriftsteller bezeichnet wird, lässt sich feststellen, dass er durch den häufig wiederkehrenden Topos der „austriacité“¹⁷⁶ bewusst als österreichischer Schriftsteller wahrgenommen wird.

Die Kritik reflektiert den soziokulturellen Kontext des Entstehens der Theaterstücke Thomas Bernhards Anfang der 1980er Jahre nicht mit, obwohl die Stücke zumindest teilweise dazu einladen würden: *Der Ignorant und der Wahnsinnige* beispielsweise ließe mit der Erwähnung der Königin, sie habe einen Tisch „bei den Drei Husaren reservieren lassen“¹⁷⁷ durchaus einen gedanklichen Ausflug in den 1. Wiener

¹⁷³ Le Rider, 1994. S. 166.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 161.

¹⁷⁵ Weinmann, 2000. S. 155.

¹⁷⁶ Ebd., S. 106.

¹⁷⁷ Bernhard, Thomas: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Bernhard, Thomas: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: ders.: *Stücke 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. S. 115.

Gemeindebezirk zu. Dieses vorhandene Angebot der textlichen Grundlage des Stückes wird in der zitierten Kritik von Colette Godard anlässlich der französischen Erstaufführung von *L'Ignorant et le Fou* allerdings nicht aufgegriffen.

In den Prosawerken wird bereits in Bernhards *Frost* ein Bild von Österreich gezeichnet, das jedoch nicht mit den durchwegs positiven (touristisch geprägten) Stereotypen überein stimmen, die in französischem Verständnis Österreich ausmachen: „La critique de l'Etat autrichien est interprétée soit comme paradigme d'une critique universelle soit comme la perspective d'une < subjectivité malheureuse >.“¹⁷⁸ Das Sujet „Österreich“ wird einem bestimmtem Interpretationsstrang folgend als Metapher verstanden, unabhängig vom tatsächlich existierenden Nationalstaat. Andererseits kommt es aber auch vielschichtigen Missverständnissen mit dem Versuch der Kontextualisierung, da zum Beispiel das Stück *Avant la Retraite* als Angriff auf Österreich missverstanden wird. Typischerweise sind Thomas Bernhards (abendfüllende) Theaterstücke im Kontext ihrer Entstehung verankert, so auch *Vor dem Ruhestand*¹⁷⁹, das in Baden-Württemberg, genauer: in Stuttgart, uraufgeführt wird und in direktem Zusammenhang mit der Filbinger-Affäre steht: Dr. Hans Filbinger, von 1966 bis 1978 Ministerpräsident in Baden-Württemberg, wird im Zuge eines Prozesses gegen den Schriftsteller Rudolf Hochhuth mit seiner Vergangenheit als Marinestabsrichter im Zweiten Weltkrieg konfrontiert. Insbesondere wird das von ihm unterschriebene Todesurteil des Matrosen Walter Gröger thematisiert.¹⁸⁰

Avant la Retraite wird, wie bereits erwähnt, sowohl seitens des französischen Publikums als auch seitens der französischen Kritik wesentlich wohlwollender aufgenommen, als die Stücke Thomas Bernhards, die zuvor auf dem Spielplan französischer Theater zu finden sind, was unter anderem auch damit zusammenhängt, dass dem Stück „eine explizite politische Position zugeschrieben wird“¹⁸¹, die sich in der Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit äußert.

(= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 79 – 169. S. 169.

¹⁷⁸ Ebd., S. 107.

¹⁷⁹ Bernhard, Thomas: *Vor dem Ruhestand*. In: ders.: *Stücke 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1544). S. 7 – 114.

¹⁸⁰ Vgl. o.V.: *Affäre Filbinger. Was Rechtens war....* In: *Der Spiegel*, Nummer 20. 1978.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40615419.html>. Stand: 25.3.2011.

¹⁸¹ Winkler, Jean-Marie: *Todesengel, Nihilist und Prophet. Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich 1986-1991*. In: Bayer, Wolfram [Hrsg.]: *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995. S. 269 – 296. S. 272.

Dans les critiques de la pièce *Avant la Retraite*, les thématiques du national-socialisme et de la culpabilité collective [...] sont interprétées à l'Allemagne et jamais par rapport à un contexte autrichien. On perçoit dans le nazisme avant tout une métaphore de la perversion politique en général.¹⁸²

Die Moskauer Deklaration aus dem Jahr 1943 und die darin festgeschriebene Rolle Österreichs als erstes Opfer des Nationalsozialismus ist Anfang der 1980er Jahre einerseits noch integraler Bestandteil des österreichischen Selbstverständnisses, andererseits wird Österreich auch im Ausland in dieser Opferrolle wahrgenommen. Ein abrupter Umschwung der Idylle wird erst 1986 im Zuge des Präsidentschaftswahlkampfes von Kurt Waldheim zu beobachten sein. Die ab dem Jahr 1981 einsetzende, kontinuierliche Übersetzung der fünfbändigen Autobiographie leistet ebenfalls einen Beitrag zu dieser neuerlichen Wende der Rezeption, in der die Wahrnehmung Thomas Bernhards als explizit politischem Autor gefestigt und ausgebaut wird.

3.3. Wahrheitsgehalt der Lüge: Die Autobiographie.

Die Übersetzung der Autobiographie beginnt zu einem Zeitpunkt, als in Frankreich die Genres sowohl der Biographie als auch der Autobiographie wieder mehr geschätzt werden. Da auch in Frankreich also viel Biographisches und Autobiographisches verfasst wird, trifft die Autobiographie Thomas Bernhards auf sensibilisierte Leserinnen und Leser und die Rezeption verlagert sich von einer ästhetischen Herangehensweise auf thematische Bezüge:

Die Besprechungen der autobiographischen Texte, welche als Schlüssel zur restlichen literarischen Produktion Bernhards gelesen werden, interessieren sich nun in erster Linie für das Werden des Dichters, ästhetische Interpretationen treten zugunsten von psychologisierenden in den Hintergrund. Tatsächlich verfeinert sich das Autorenbild: Das Image vom Misanthropen und Schwarzseher wird erweitert durch das einer energischen, ja sogar humorvollen Persönlichkeit, die mit ihrer absoluten, radikalen Protesthaltung, mit dem Leben in ‚der entgegengesetzten Richtung‘ Bewunderung hervorruft.¹⁸³

¹⁸² Weinmann, 2000. S. 165.

¹⁸³ Dies., 2001. S. 339.

Die französische Übersetzung des ersten Bandes der Autobiographie *L'Origine. Simple indication*¹⁸⁴ in der Übersetzung von Albert Kohn wird mit Erleichterung rezipiert; man erhofft sich aus den autobiographischen Schriften Werkzeuge zum Verständnis des Werkes Thomas Bernhards zu bekommen¹⁸⁵ - doch hierbei ist Vorsicht geboten: „il y a danger: les ‚informations‘ de l'autobiographie, dont la sincérité et la vérité ne prennent leur sens qu'à l'intérieur d'une mythologie, d'une géographie personnelles, poussent trop souvent à confondre l'œuvre et l'auteur.“¹⁸⁶ In diese „Rezeptionsfalle“ tapen jedoch sowohl Kritikerinnen und Kritiker als auch Leserinnen und Leser, obwohl in Besprechungen der Terminus der Autobiographie durch den der „autobiographische Erzählung“ ersetzt und darauf hingewiesen wird, „[...] dass das Bild, das der Erzähler dieser Bücher von sich selbst zeichnet, in mancher Hinsicht stilisiert ist.“¹⁸⁷ Eine konzeptionelle Unterscheidung von Autobiographie und autobiographischer Erzählung ist insbesondere deshalb notwendig, da die als autobiographisch ausgewiesenen Bücher Bernhards deutliche Parallelen zu seinem fiktionalen Werk aufweisen.¹⁸⁸ Viele Kritikerinnen und Kritiker lesen jedoch diese autobiographischen Texte als authentische Erfahrungen des Schriftstellers, gewissermaßen als Zeugnis seiner Vergangenheit. Selbst bei Claude Porcell findet sich die Feststellung, dass die Autobiographie die Öffentlichkeit (wieder) auf Thomas Bernhard aufmerksam mache, da sie nämlich „den Menschen hinter dem Schriftsteller“¹⁸⁹ zeige.

Die Autobiographie, so kann festgehalten werden, zeigt aber nicht notwendigerweise den „Menschen hinter dem Schriftsteller“, sondern vielmehr den Menschen, den der Schriftsteller gerne dargestellt sehen möchte. Die Autobiographie Thomas Bernhards wirft unter anderem Frage nach Erkenntnis- und Erinnerungsmöglichkeit auf und thematisiert so auch das Verhältnis von Realität („Wahrheit“) und der Möglichkeit der Wiedergabe, insbesondere im Rahmen einer „sogenannten“ Autobiographie:

¹⁸⁴ Bernhard, Thomas : *L'Origine. Simple Indication*. Traduit de l'allemand par Albert Kohn. Paris : Gallimard, 1981. (= Collection Du monde entier).

¹⁸⁵ Vgl. Le Rider, 1994. S. 163.

¹⁸⁶ Porcell, Claude: *Ténèbres. Textes, discours, entretien*. Paris : Maurice Nadeau, 1990. S. 7f.

¹⁸⁷ Mittermayer, Manfred: „... ich hatte immer nur ich werden wollen“. Thomas Bernhards autobiographische Erzählungen. In: Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Salzburg, Wien: Jung u. Jung, 2001. S. 13 – 30. S. 14.

¹⁸⁸ Vgl. Strutz, Johann: „Wir, das bin ich“. – Folgerungen zum Autobiographienwerk von Thomas Bernhard. In: Bartsch, Kurt [Hrsg.]: *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein/Ts., Athenäum, 1983. S. 179 – 198. S. 181.

¹⁸⁹ Porcell, 1995. S. 248.

Das Gedächtnis hält sich genau an die Vorkommnisse und hält sich an die genaue Chronologie, aber was herauskommt, ist etwas ganz anderes, als es tatsächlich gewesen ist. Wir beschreiben etwas wahrheitsgetreu, aber das Beschriebene ist etwas anderes als die Wahrheit. [...] Was hier beschrieben ist, ist die Wahrheit und ist doch nicht die Wahrheit, weil es nicht die Wahrheit sein kann. [...] Letzen Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an.¹⁹⁰

Mit der Autobiographie und der damit verbundenen Wahrnehmung seines historisch realen Hintergrundes steigt die Popularität Thomas Bernhards, was sich nun auch kontinuierlich in den Verkaufszahlen widerspiegelt: Durchschnittlich werden im Zeitraum von 1981 bis 1984 (nach *L'Origine* erscheinen die übrigen Bände der Autobiographie innerhalb von drei Jahren) zwischen 1.500 und 2.800 Exemplare verkauft (zur Erinnerung: Im Zeitraum von 1967 – 1970 verkauft sich *Frost* 236 Mal)¹⁹¹. Dieses gesteigerte Interesse lässt sich einerseits dadurch begründen, dass der autobiographische Stil im Frankreich der 1980er Jahre beliebt ist und Bernhards Hinwendung zum autobiographischen „Ich“ in seinem Werk wohlwollend aufgenommen wird; andererseits macht die klarer gewordene Narration mit einer Syntax, die weniger komplex anmutet als in seinen vorherigen Romanen, den Prosaschriftsteller Bernhard zugänglicher¹⁹². Die Rezeption verlagert sich, wie eingangs erwähnt, von einer ästhetischen hin zur psychologisierenden und ideologisch-sozialen Dimension: „Les uns lisent l'autobiographie comme une autothérapie où Thomas Bernhard exorcise les démons de son enfance et de sa jeunesse, les autres la lisent comme critique sociale, c'est-à-dire comme l'expression d'un engagement idéologique et social de l'auteur.“¹⁹³ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass erstmals die Person Thomas Bernhard im Zentrum des Interesses der journalistischen Kritik und in Folge auch bei Leserinnen und Lesern steht.

Généralement, la critique est tout simplement curieuse de connaître l'homme derrière l'écrivain et fascinée d'apprendre la genèse de l'auteur. [...] Avec la publication des écrits autobiographiques, l'image de l'auteur se nourrit, s'enrichit. La personnalité de Thomas Bernhard [...] devient une des premières préoccupations de la critique journalistique.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Bernhard, Thomas: *Der Keller. Eine Entziehung*. München: dtv., 1994. (= dtv; 1426). S. 37ff.

¹⁹¹ Vgl. Porcell, 1995. S. 245.

¹⁹² Vgl. Weinmann, 2000. S. 128.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 130.

In der Literaturzeitschrift *La Quinzaine Littéraire* erscheint anlässlich der Übersetzung von *L'Origine* 1981 ein Dossier von Jean-Yves Lartichaux, der sich im Zuge der Auseinandersetzung mit der Person Thomas Bernhards zum ersten Mal auch mit dem soziokulturellen Umfeld beschäftigt, in dem sein Werk entsteht.¹⁹⁵ Obwohl die Zeit des Nationalsozialismus insbesondere im ersten Band der Autobiographie ausgiebig besprochen wird und in der französischen Rezeption vor allem durch die Gleichsetzung der beiden Systeme Nationalsozialismus – Katholizismus Befremden auslöst, wird Österreich nach wie vor nicht als „Täternation“ erkannt; dass die Nazi-Zeit einen so großen Stellenwert in seinem Werk einnimmt, wird als „subjektives Unglück“ gewertet und nicht in Zusammenhang mit einer österreichischen Schuldfrage gestellt: Verdrängung, Kollektivschuld und Täterschaft hinsichtlich des Nationalsozialismus werden zu diesem Zeitpunkt noch ausschließlich mit Deutschland assoziiert.¹⁹⁶ Der Erfolg der autobiographischen Erzählungen beeinflusst die Theaterkritikerinnen und –kritiker. In dem Umfeld von „Expertinnen und Experten“, wie Regisseurinnen und Regisseuren, Schauspielerinnen und Schauspielern, Übersetzerinnen und Übersetzern und Kritikerinnen und Kritikern, erfährt der Dramatiker Thomas Bernhard wachsende Anerkennung. In einer Thomas Bernhard gewidmeten Ausgabe der Theaterzeitschrift *Théâtre/Public* im März 1983 erscheint ein ausführliches Dossier zu seinem Bühnenwerk.¹⁹⁷ Die erwähnten „Theatermacher“ beginnen, „[...] sich allmählich ernsthaft mit seiner Dramaturgie auseinander [zu] setzen und das Marionettenhafte seiner Figuren wahrzunehmen und zu wertschätzen.“¹⁹⁸

Die Begrifflichkeit des „Marionettenhaften“ beziehungsweise des „marionnettisme“ wird noch gesondert zu erläutern sein; an dieser Stelle vorerst damit vorliebgenommen werden zu erwähnen, dass die wachsende Anerkennung der dramatischen Werke Thomas Bernhards mehr mit der steigenden Wahrnehmung der grotesken Elemente in dessen Stücken zu tun hat als mit der Wertschätzung des „Marionettenhafte[n] seiner Figuren.“¹⁹⁹

¹⁹⁵ Lartichaux, Jean-Yves: Dossier Thomas Bernhard. Les récits autobiographiques. In : *La Quinzaine littéraire*. Revue N° 354, 01.09.1981.

¹⁹⁶ Vgl. Weinmann, 2001. S. 340.

¹⁹⁷ *Théâtre/Public*: Thomas Bernhard – Œil pour œil – L'ordinaire – Du théâtre comme art minoritaire – Le critique : utopie et autobiographie. N° 50, mars 1981.

¹⁹⁸ Weinmann, 2001. S. 340.

¹⁹⁹ Ebd.

3.4. „Bernhard-Boom“: Der Durchbruch.

Das Jahr 1986 bringt durch die Wahl Kurt Waldheims zum österreichischen Bundespräsidenten eine Wende in der Wahrnehmung Österreichs im Ausland; dies schlägt sich auch in der Rezeption literarischer Werke nieder: „Von 1986 bis 1989 [...] verlagert sich die immer intensiver werdende Bernhard-Rezeption von der literarischen mehr und mehr auf eine politisch-ideologische Ebene.“²⁰⁰ Der Dramatiker Thomas Bernhard erobert die französischen Bühnen definitiv mit der „bahnbrechenden Inszenierung“²⁰¹ seines Stücks *Le Faiseur de Théâtre* in der Übersetzung von Edith Darnaud), das am Théâtre de la Ville in der Stadt Villeurbanne in der Nähe von Lyon im Jahr 1987 aufgeführt wird.

Das Stück gewinnt den Prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique, der für die beste Theateraufführung in der Provinz verliehen wird (Saison 1987/1988)²⁰² und kommt 1988 im Rahmen des renommierten Festival d'Automne am Pariser Théâtre de la Ville auf die Bühne. Die Besprechungen referieren explizit auf die Musikalität des Stückes:

Un immense atelier d'écriture où il s'est forgé une langue étonnante. Elle est sèche et précise mais elle radote. Répétitive en apparence, elle patine, elle ripe mais elle écorche au passage et elle progresse en spirale. Elle est sans pitié, et elle fait rire. Par sa rhétorique, par sa syntaxe, par l'agencement de ses syllables, elle n'est que musique.²⁰³

Zuvor werden seine Stücke von der Kritik unter einem Realismus-Ansatz (miss)verstanden: „Le critère le plus souvent retenu ne peut être alors que celui du réalisme : vérité ou non des propos tenus [...] On tente donc de décrire l'« action », de résumer l'« intrigue » où ces personnages évoluent.“²⁰⁴ Mit einem allmählichen Verständnis und einer steigenden Akzeptanz der Musikalität in Bernhards Theaterstücken – was durchaus in Zusammenhang mit dem Erscheinen seiner literarischen Autobiographie in Zusammenhang gebracht werden kann, die unter

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Syndicat de la critique. Théâtre, musique, danse. Palmarès du prix de la critique.

http://www.syndicat-critique-tmd.fr/3.html#_Toc190400469. Stand: 28.3.2011.

²⁰³ Bataillon, Michel: *Le Faiseur de Théâtre*. Thomas Bernhard. In : http://www.festival-automne.com/Publish/archive_pdf/FAP_1988_TH_06_PRGS.pdf. Stand: 28.3.2011.

²⁰⁴ Porcell, 1986. S. 139.

anderem seine (musikalische) Vergangenheit am Salzburger Mozarteum thematisiert – wird auch das Marionettenhafte seiner Figuren und im Zuge dessen das Stilelement der Wiederholung stärker (positiv) wahrgenommen; die psychologische Komponente der Figurenbetrachtung verschwindet zunehmend aus der Rezeption. Dies ist jedoch durchaus auch bedauerlich – Bernhards Stücke sind zwar tatsächlich nicht im herkömmlichen Sinne psychologisches Theater mit einer Fabel, jedoch ist das der Bernhardschen Dramatik innewohnende Spannungsverhältnis des Tragisch-Komischen, wie es beispielsweise auch im Stück *Der Theatermacher* deutlich wird, nicht ausschließlich durch das Marionettenhafte zu fassen; vielmehr ist es eine Charakterstudie und, wie anhand der sogenannten „Minetti-Rollen“ zu zeigen sein wird, eine Ausbildung eines ganz speziellen Charaktertypus. In den Stücken Thomas Bernhards sind die Figuren nicht nur Textträger, welche Sprache hörbar machen; es ist nicht egal, wie die Textflächen unter den Figuren verteilt sind. Die psychologische Betrachtung verschwindet jedoch, wie erwähnt, aus der französischen Rezeption und Künstlichkeit, Musikalität und „marionnettisme“ werden zu den vorrangigen Rezeptionsparametern.

3.4.1. Künstlichkeit. Musikalität. Marionetten.

Es ist nicht die Handlung, die in Thomas Bernhards Theaterstücken zählt: „Rien d’étonnant s’il est impossible de < raconter > [...] les pièces de Bernhard, d’en faire le < synopsis >, puisque ce sont les mots et les choses, et non les < actions > [...] qui en constituent le déroulement. [...] Une musique ne se raconte pas.“²⁰⁵ Die Theaterstücke des österreichischen Dramatikers, der nicht nur als Geschichtzerstörer, sondern auch als „destructeur de pièces de théâtre“²⁰⁶ bezeichnet wird, zeichnet sich durch andere Konstitutiva aus. Für das französische Publikum wird allmählich – und mit dem Erfolg von *Le Faiseur de Théâtre* definitiv – Kunst und Künstlichkeit in den Stücken Thomas Bernhards wahrnehmbar und damit zu einem Kriterium im Rezeptionsschema. In formaler Hinsicht ist es die Musikalität, die sich in seinen Texten zeigt und die insbesondere durch die für Thomas Bernhard spezifische Wiederholung zu Tage gefördert wird:

²⁰⁵ Ders., 1990. S. 140.

²⁰⁶ Sforzin, 2008. S. 120.

„Als das französische Publikum allmählich die Künstlichkeit der Figuren wahrzunehmen begann [...] wurde es auch empfänglicher für die Musikalität eines Textes, der als souverän orchestrierte Wortpartitur vor dem Hintergrund des universellen Chaos verstanden wird.“²⁰⁷ Seit dem Erscheinen der literarischen Autobiographie ist in Frankreich bekannt, dass Thomas Bernhard am Mozarteum studiert und dort sein musikalisches Verständnis weiter forciert hat; dies begünstigt die Wahrnehmung der Musikalität seiner Theatertexte. Werden die scheinbar endlosen Wiederholungen in seinen Stücken anfangs als langweilig, „incompatible avec l'essence dramatique même“²⁰⁸ abgetan, so werden sie nun unter einem musikalischen Verständnis betrachtet und beginnen zu gefallen; spätestens mit dem Erfolg des *Theatermachers*²⁰⁹ wird die Musikalität, die in der Wiederholung liegt, als „un des traits marquants de l'originalité et de la qualité de l'œuvre dramatique de Thomas Bernhard“²¹⁰ verstanden. Eine Wiederholung bedeutet nie „dasselbe“, da, selbst wenn der Inhalt ident ist, durch die Wiederholung eine Variation gegeben ist: So ist in der Wiederholung einerseits ein zeitlicher Unterschied vorhanden, andererseits verändert sich die Wahrnehmung mit jeder Wiederholung, der Ausgangstext wird zu einer Variation und nähert sich zyklisch einer Aussage an, die im Verständnis der Sprachskepsis, die Thomas Bernhards gesamtes Werk durchzieht, nicht getätigt werden kann. Dieser Aspekt der Theaterstücke Thomas Bernhards wird als grotesk wahrgenommen:

Une forme privilégiée du théâtre grotesque se trouve inscrite dans la conception du temps qui s'en dégage. Le mouvement de la toupie qui, selon Michel Foucault, caractérise le discours du fou, trouve son équivalent dans une circularité du temps, variante grotesque de l'éternel retour du même. Le théâtre de Bernhard repose sur cette toupie temporelle.²¹¹

Dieser „Kreisel“ in Form der Repetitivität wird von Jean-Marie Winkler auch als eine „Dramaturgie des Wartens“²¹² in der Tradition des absurden Theaters bezeichnet.

²⁰⁷ Winkler, 1995. S. 283.

²⁰⁸ Weinmann, Ute: La réception de Thomas Bernhard en France. In: Chabert, Thomas [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Paris: Minerve, 2002. S. 165 – 171. S. 169.

²⁰⁹ Bernhard, Thomas: Der Theatermacher. In: ders.: Stücke 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 7 – 116.

²¹⁰ Weinmann, 2000. S. 100.

²¹¹ Winkler, Jean-Marie: L'attente et la fête. Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard. Bern ; Frankfurt a. M. [u.a.] : Peter Lang, 1989. (= Contacts : Série 1 ; Theatrica ; 7). S. 217.

²¹² Ders., 2002. S. 166.

Ohne näher auf die Möglichkeit einer Kategorisierung der Theaterstücke Bernhards als „absurd“ oder „post-absurd“ einzugehen, sei an dieser Stelle erwähnt, dass journalistische und universitäre Kritik ein literarisches Werk häufig in einen Kanon stellen, um es zu besprechen beziehungsweise besprechen zu können: „Dans la critique journalistique, cette mise en rapport – même superficielle (parfois il ne s’agit que de *name-dropping*, sans explications complémentaires) – de l’auteur et de son œuvre avec d’autres écrivains.“²¹³ Unter den frankophonen Autoren wird in Analogie zu Thomas Bernhard am häufigsten der Name Samuel Becketts herangezogen; „les critiques se contentent de citer le nom de ce dernier afin d’évoquer ou d’illustrer une atmosphère générale.“²¹⁴ Mit der veränderten Wahrnehmung der Wiederholung als Variation, die „une lente progression en spirale“²¹⁵ darstellt, die bei jeder Wiederaufnahme das Thema weiter einkreist und damit spezifiziert, und mit der Wahrnehmung des Künstlichen und damit Marionettenhaften im Theater Thomas Bernhards wandelt sich die Rezeption. Die psychologische Dimension der Figuren wird nicht mehr gesucht: „Ayant compris le marionnettisme, la critique est prête à apprécier à sa juste valeur la musicalité de cette écriture théâtrale.“²¹⁶

3.4.2. Die Wende der Rezeption: *Le Faiseur de Théâtre*

Der eigentliche Durchbruch der Theaterstücke in französischen Inszenierungen Ende der 1980er Jahre hängt unter anderem damit zusammen, dass von Seiten der großen Pariser Theater ein Entgegenkommen der Bernhardschen Dramatik festzustellen ist; diese wagten nämlich, „das Publikum vor den Kopf zu stoßen, indem sie im Abonnement ein Stück anboten, wofür man sonst keine Karten verkauft hätte.“²¹⁷ Die Aufführung von *Le Faiseur de Théâtre* markiert einen Wendepunkt in der Rezeption. Mit der Musikalität und der veränderten Wahrnehmung der Funktion der Wiederholung steigt auch das Interesse für das Marionettenhafte der Bernhardschen Figuren: „La répétition et la composition musicale restent les principaux traits mise en avant. [...] La force des textes dramatiques émanerait précisément de cette écriture musicale. [...]

²¹³ Weinmann, 2000. S. 81.

²¹⁴ Ebd., S. 83.

²¹⁵ Ebd., S. 157.

²¹⁶ Ebd., S. 156.

²¹⁷ Winkler, Jean-Marie: Der beliebte Theatermacher und umjubelte „Österreichhasser“. Thomas Bernhard auf französischen Bühnen. In: Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter, 2009. S. 75 – 79. S. 76.

Cette perception du corset et de l'artificialité qu'impose l'écriture dramatique se fait sentir dans de nombreuses mises en scène de cette période qui saisissent mieux qu'auparavant le marionnettisme des personnages chez Bernhard.²¹⁸ Der Erfolg von *Le Faiseur de Théâtre* in der Inszenierung von Jean-Pierre Vincent liegt darin begründet, dass die Erwartungshaltung des Publikums und die Anforderungen des Textes nach und nach übereinstimmen. Die französische Premiere findet in Lyon am Théâtre National Populaire statt, es inszeniert der Regisseur Jean-Pierre Vincent, dem es gelingt, den als bisher philosophisch-monologisch oder künstlerisch/künstlich wahrgenommenen Stücken ihre politische Dimension verstärkt aufzuzeigen. Diese Rezeptionshaltung wird mit der medialen Öffentlichkeit des österreichischen Skandals rund um *Heldenplatz* und schließlich mit der französischen Erstaufführung 1991 verfestigt. Mit der Wiederaufnahme von *Le Faiseur de Théâtre* während des renommierten Pariser Festival d'Automne im Jahr 1988 wird Thomas Bernhard binnen weniger Monate einem Klassiker.²¹⁹

Ab 1988 ereignet sich also das, was Ute Weinmann, Germanistin an der Pariser Universität Sorbonne, als „Bernhard-Boom“²²⁰ beziehungsweise die österreichische Tageszeitung *Der Standard* als „Winterschlußverkauf an Thomas-Bernhard-Produktionen“²²¹ bezeichnet: Die Theaterstücke werden als gleichberechtigter Teil des Œuvres Bernhards anerkannt, die Rezeption von Prosa und Dramatik gleicht sich an und Thomas Bernhards Popularität erreicht ihren Höhepunkt: „Il devient l'auteur de langue allemande le plus joué sur les scènes françaises.“²²² An der Veränderung und den Bruchstellen der französischen Rezeption des Dramatikers Thomas Bernhards lässt sich zeigen, dass nicht die Stücke per se ausschließlich für Erfolg beziehungsweise Misserfolg auf französischen Bühnen verantwortlich sind; vielmehr spielen die Rahmenbedingungen eine entscheidende Rolle: Der Erfolg von *Le Faiseur de Théâtre* kommt weder plötzlich noch unerwartet; retrospektiv lässt er sich aus dem Kontext erklären. Einerseits spielt, wie eingangs skizziert, die editoriale Komponente eine wesentliche Rolle. Erst ab dem Jahr 1983 werden die Theaterstücke Thomas Bernhards übersetzt und damit einem interessierten Publikum zugänglich gemacht.²²³

²¹⁸ Weinmann, 2002. S. 170.

²¹⁹ Vgl. Winkler, 2009. S. 76.

²²⁰ Weinmann, 2001. S. 345.

²²¹ Grimm-Weissert, Olga: Bernhards Glück in Paris und kein Ende. In: *Der Standard*, 11.02.1991.

²²² Weinmann, 2000. S. 203.

²²³ Dies., 2001. S. 345.

Andererseits ist auch das politische Klima einer prosperierenden Bernhard-Rezeption bis zum Jahr 1981 nicht gerade förderlich; mit dem Wahlsieg der Sozialisten und der damit einhergehenden politischen Wende verändern sich die Bedingungen für das sogenannte Avantgarde-Theater:

Après le changement de pouvoir en 1981 et sous le signe d'une politique culturelle dotée de plus de moyens, les tendances perceptibles dès la fin des années 70 se confirment [...] l'avant-garde théâtrale d'avant 1981 s'institutionnalise, dispose de subventions bien plus importantes qu'auparavant et sort de la marginalité sur le devant de la scène.²²⁴

Die radikale Wende in der Haltung des französischen Publikums ist unter anderem der Tatsache geschuldet, dass Thomas Bernhards Theaterstücke insbesondere durch die Ereignisse rund um den Präsidentschaftswahlkampf 1986 neuerdings als explizit politisch wahrgenommen werden; diese politische Position zeigt sich in dem (negativen) Topos Österreich und den Zusammenhang mit der (verdrängten) Nazi-Vergangenheit.²²⁵ Schließlich finden sich auch Gründe für den „Bernhard-Boom“ innerhalb der strukturellen Faktoren im Theateralltag selbst: „Les professionnels du théâtre en France, à la recherche d'une écriture poignante et d'une confrontation avec des thèmes universels et historiques en même temps [...] se mettent à apprécier l'œuvre dramatique de Thomas Bernhard.“²²⁶ Kurz nachdem Thomas Bernhard als Dramatiker in Frankreich Erfolge feiert, stirbt er. In Frankreich wird zu diesem Zeitpunkt zwar der Skandal um das Stück *Heldenplatz* in Österreich rege rezipiert, die Aufführung des Stückes lässt jedoch bis 1991 auf sich warten und wird ein voller Erfolg bei Publikum und Kritik – basierend auf einem Missverständnis.

3.5. Malentendu par excellence: *Place des Héros*

Das letzte Stück Thomas Bernhards ist ein Auftragswerk des Burgtheaters anlässlich des Gedenkjahres 1988. Vieles ist bereits über den Kontext des „Heldenplatz-Skandals“ geschrieben worden; in diesem Rahmen gilt das Interesse rund um das Stück jedoch vorrangig der französischen Inszenierung und der Art und Weise, wie dieser österreichische Skandal in Frankreich wirkt.

²²⁴ Weinmann, 2000. S. 171.

²²⁵ Vgl. Winkler, 1995. S. 272.

²²⁶ Weinmann, 2000. S. 173.

In keinem anderen nicht-deutschsprachigen Land ist die Resonanz so ausführlich wie in Frankreich: „D’une part, la presse française prend plaisir à voir l’Autriche se donner en spectacle, confirmant ainsi ce que Bernhard a écrit dans sa pièce contestée. D’autre part, cette même presse aperçoit [...] un aspect ludique dans la tempête politique avant la première de Heldenplatz et finalement le triomphe de la pièce.“²²⁷ Ute Weinmann wirft die Frage auf, in wie weit Thomas Bernhards Werk mit der intensiven Besprechung in verschiedenen französischen Tageszeitungen instrumentalisiert wird:

Es ist ganz offensichtlich, daß in Frankreich die Dichte der Rezeption [...] nicht ausschließlich mit dem literarischen Interesse der Franzosen zu tun hat [...] warum ist ein österreichischer Theaterskandal französischen Zeitungen mehrere Spalten Berichterstattung wert? Ist Österreich vielleicht Projektionsfläche eigener, nicht verarbeiteter Probleme?²²⁸

Im Februar 1991 trifft das Stück in der Inszenierung von Jorge Lavelli im Pariser Théâtre National de la Colline also auf ein durch die gesteigerte mediale Aufmerksamkeit „vorbereitetes Publikum.“²²⁹ Anhand der Heldenplatz-Debatte lassen sich die Notwendigkeit der Unterscheidung und die Wechselwirkung von Interpretation und Rezeption aufzeigen. Die Rezeption basiert im „Modell Heldenplatz“²³⁰ weniger auf einer Textinterpretation als auf einer kontextuellen Verknüpfung mit Fragen, die auf Österreichs Rolle im Nationalsozialismus und zur Opfertheorie abzielen. Diese politischen Überlegungen gehören streng genommen nicht zur Interpretation, da somit der Kontext und in Folge der Text verabsolutiert werden. Jean-Marie Winkler verweist in seinen Ausführungen zur Differenzierungsnotwendigkeit von Rezeption und Interpretation auf die journalistische „Heldenplatz-Praxis“, einige Sequenzen aus dem Text zu nehmen und diese „als politische Diagnosen des Autors in die öffentliche Diskussion [zu stellen] [...] Diese Sätze über die Zahl der Nazis in Österreich oder über die ‚Millionen Debile‘ sind bekannt.“²³¹ Die Folge davon ist, dass das hermeneutische Verständnis des Textes in eine fragwürdige Richtung gelenkt wird und sogar misslingt.

²²⁷ Ebd., S. 214.

²²⁸ Weinmann, 2001. S. 346.

²²⁹ Rauscher, 1991. S. 63.

²³⁰ Winkler, 1995. S. 276.

²³¹ Ders., 2002. S. 174.

Einerseits werden damit Aussagen einer Figur als Aussagen des Autors missverstanden und andererseits wird das für Thomas Bernhards Werk konstitutive Stilmerkmal der Übertreibung nicht als solches wahrgenommen, sondern als wahrheitsgetreu aufgefasst: „Das Zerrbild wurde wohl als Abbild wahrgenommen, die Provokation als realistische Darstellung österreichischer Zustände.“²³² Die Rezeption ist von der Interpretation nicht mehr zu trennen.

Die französische Inszenierung nimmt die spezifische Verortung in Raum und Zeit der Erstaufführung einerseits zu wenig, andererseits zu rigide wahr. Was auf den ersten Blick als Paradoxon scheint, bedarf einer kurzen Besprechung. Eine Eigenart der Bernhardschen Dramatik ist die enge Verbindung mit einem Uraufführungskontext. Er schreibt gegen einen Erwartungshorizont an, der aktuell örtlich und temporär verankert ist – was die emotionale Beteiligung des Publikums begünstigt. Es findet also eine dynamische Wechselwirkung statt, die in der französischen Inszenierung (und in Folge vom französischen Publikum) nicht erkannt wird: „Die Österreichbeschimpfungen wenden sich an ein österreichisches Publikum von einer österreichischen Bühne aus; insofern tragen sie zur Dynamik der Vergangenheitsbewältigung bei und postulieren eine Veränderbarkeit der österreichischen Lage.“²³³ Dies bedeutet nun, dass *Heldenplatz* in der Aufführung auf einer französischen Bühne zwangsläufig anders verstanden werden muss, zumal der Text nur übersetzt und nicht an französische Gegebenheiten angepasst wird. Hier zeigt sich nun das Phänomen, dass der österreichische Kontext zu statisch wahrgenommen und somit missverstanden wird: „Wir sind ja keine Österreicher, da werden wir auch nicht von der Bühne her beschimpft.“²³⁴ Zusätzlich zu den Grundvoraussetzungen der verfehlten Rezeption, nämlich dass ein unbeteiligtes Pariser Publikum von einer französischen Bühne aus die Österreichbeschimpfung zwangsläufig anders auffasst als ein österreichisches Publikum diese von einer österreichischen Bühne (und zwar nicht von irgendeiner, sondern der renommiertesten und relevantesten nationalen Bühne) wahrnimmt, wird *Heldenplatz* in der französischen Erstaufführung noch entschärft: „Wo es bei Bernhard hieß „die Sozialisten waren schon immer Nationalsozialisten“ habe die Regie gesagt: die Wiener (!) Sozialisten waren schon immer Nationalsozialisten.“²³⁵

²³² Ebd., S. 175.

²³³ Ebd., S. 176.

²³⁴ Winkler, 2002. S. 177.

²³⁵ Ebd.

Thomas Bernhard Tiraden provozieren zwar, das französische Publikum fühlt sich jedoch nicht betroffen. Zum Zeitpunkt der Aufführung von *Place des Héros* war François Mitterand französischer Staatspräsident, der zum Einen Kontakt zu ehemaligen NS-Kollaborateuren gepflegt hatte, sich zum Anderen bis zu seinem Tod weigerte, die Verantwortung Frankreichs für die Zeit der NS-Kollaboration unter dem Vichy-Regime anzuerkennen; erst Jacques Chirac nahm im Jahr 1995 diesbezüglich Stellung. Um die Vergangenheitsbewältigung der französischen Bevölkerung stand es also nicht so gut, wie die Rezeptionshaltung von Heldenplatz glauben machen könnte.²³⁶ In Frankreich gibt es keine Versuche der Adaption, also das Stück *Heldenplatz* zum Beispiel mit dem Titel *Vichy* zu versehen und österreichspezifisch Details zu verändern. Ein Round-Table-Gespräch zu den französischen Inszenierungen Thomas Bernhards greift diese Problematik auf; Dr. Rudolf Rach, Leiter des Theaterverlages L'Arche, begründet die Schwierigkeit der Adaption mit kontextgebundenen Faktoren. Bevor dies näher erläutert wird, sei auf ein interessantes Detail am Rande verwiesen: Die Leitung des Suhrkamp-Theaterverlages, welche Rach vor seiner Tätigkeit bei L'Arche innehat, bringt den persönlichen Kontakt zwischen Thomas Bernhard und Rudolf Rach mit sich; dieser zeichnet sich jedoch nicht durch besondere Affinität aus, wie zum Beispiel auch im Briefwechsel zwischen Bernhards Verleger Siegfried Unseld und dem dramatischen Schriftsteller deutlich wird: „Anfänglich von Bernhard noch als ‚guter Mann‘ bezeichnet, avancierte Rach schnell zum Sündenbock und wurde vom nie um harsche Urteile verlegenen Bernhard zum ‚Todfeind‘ erklärt, dessen Entlassung er [Siegfried] Unseld nahelegte.“²³⁷ Dessen berufliche Neuorientierung und die damit zusammenhängende Übernahme der Leitung des Theaterverlages L'Arche in Paris hat mit dieser Empfehlung jedoch wohl wenig zu tun. Um auf die Schwierigkeit der Adaption der Thomas-Bernhard-Stücke für französische Bühnen zurück zu kommen: „Damit das französische Publikum die Situation und Problematik von Heldenplatz wirklich versteht, wäre ein Stück notwendig, das von einem französischen Autor geschrieben wurde, sich mit einer aktuellen, auf Vichy bezogenen Situation befaßt und an der Comédie Francaise gespielt wird.“²³⁸

²³⁶ Winkler, 2009. S. 77.

²³⁷ Moritz, Rainer : Der Verleger und seine Assistentin. Rudolf Rachs spätes Romandebüt. In: http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buchrezensionen/der_verleger_und_seine_assistentin_1.598223_4.html

Stand: 8.9.2011

²³⁸ Bataillon/Bayer/Nebenzahl/Porcell/Rach/Richard/Vincent/Winkler, 1995. S. 498.

Die Frage, ob ein derartiges Stück jedoch in Frankreich möglich wäre, beantwortet Guy Dumur in der französischen Tageszeitung *Le Nouvel Observateur* mit einem klaren „Nein“: „Je ne suis pas sûr qu’on rirait autant si un auteur français s’en prenait à la France lepéniste, en y englobant pêle-mêle <républicain>, vichyste, gaulliste et socialiste. Qu’on se rassure : cette pièce n’existe pas et, si oui, elle ne serait pas jouée.“²³⁹ Am Beispiel von *Heldenplatz* lässt sich also unter anderem zeigen, wie sehr Thomas Bernhard in der Konzeption seiner Theaterstücke auf den jeweiligen Kontext der Uraufführung eingeht: Die Reaktion des Publikums ist eigentlich Teil des Theaterstückes selbst; „[...] darin liegt auch die Schwierigkeit, sie in einem anderen Kontext aufzuführen, ohne dem Original untreu zu werden.“²⁴⁰ Trotz der spezifischen österreichischen Verortung wird jedoch auch die Universalität der Bernhardschen Texte wahrgenommen und in dem Artikel „Bernhardite aigüe“ in der Pariser Tageszeitung *La Croix* wird gar zur Debatte gestellt, ob Thomas Bernhard nicht sein Publikum par excellence in Frankreich gefunden habe, da er hier auf eine erhöhte Sensibilität gegenüber Mitteleuropa stoße:

Loin des polémiques suscitées dans son pays par ses persistantes attaques antinazies, on prend ici la mesure de son talent et, d’une certaine manière, de l’universalité des dénonciations auxquelles inlassablement il se livre [...]. Les Français qui s’en sont approchés se sont vus plus ou moins voués à l’échec.²⁴¹

In Österreich wird die Begeisterung, mit der *Heldenplatz* in Paris Erfolge feiert, kritisch hinterfragt; in dem *Standard*-Artikel „Bernhards Glück in Paris und kein Ende“ geht die Autorin mit der französischen Bevölkerung hart ins Gericht: „Den sehr autoritätsbedürftigen Franzosen, die Institutionen ungern in Frage stellen und Skandale möglichst vermeiden erscheint der *Heldenplatz*, den Hausherr Jorge Lavelli im *Théâtre de la Colline* inszeniert, als direkt aus dem kuriosen österreichischen Pamphlet-Schatz entsprungen. Ein derartiges Ausmaß an Meinungsfreiheit, an Aufzeigen von vorhandenen Mißständen wäre in Frankreich total undenkbar.“²⁴²

²³⁹ Dumur, Guy: „Le phénomène Bernhard. Feu sur l’aigle à deux têtes“. In : *Le Nouvel Observateur*, 21.02.1991. Zitiert nach Weinmann, 2000. S. 216.

²⁴⁰ Winkler, 1999. S. 206.

²⁴¹ Noetzel-Aubry, Chantal: „Bernhardite aigüe“. In : *La Croix*, 20.10.1988. Zitiert nach Weinmann, 2000. S. 207.

²⁴² Grimm-Weissert, 1991.

Die österreichische Perspektive wird im folgenden Kapitel im Zentrum des Interesses stehen; abschließend sei jedoch noch auf die französische Entwicklung der Rezeption im Anschluss an den sogenannten „Bernhard-Boom“ verwiesen. Nach der Inszenierung 1991 von *Place des Héros* wird es wieder ruhiger um Thomas Bernhard, der „Hype“ nimmt ab. Je mehr Zeit nach seinem Ableben verstreicht, umso mehr wird eine Rückbesinnung auf literarische Kriterien in der Rezeption deutlich – in der Wahrnehmung seines Schaffens steht wieder der Text, nicht der Kontext, im Vordergrund.²⁴³ Wie in Österreich und Deutschland kommt es in Frankreich zu einem „Sekundärliteratursurrogat“-Phänomen: Texte über Thomas Bernhard – Interviews wie zum Beispiel die Gespräche Thomas Bernhards mit Krista Fleischmann, Erfahrungsberichte von Bekannten und dergleichen – gleichen den Mangel an Primärliteratur aus.²⁴⁴ Aufgrund dieses Bedarfs an Primärliteratur werden nach Thomas Bernhards Ableben insbesondere auch Prosatexte für die Bühne adaptiert, zum Beispiel *Des Arbres à abattre*²⁴⁵, *L'Extinction*²⁴⁶ oder *Le Naufragé*²⁴⁷. Dies sei der Vollständigkeit halber erwähnt; auf die Spezifika der intermedialen Übersetzung der Thomas-Bernhard-Texte soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden. Ab Anfang der 1990er Jahre werden Thomas Bernhard und seine Theaterstücke beliebte Objekte wissenschaftlicher Forschung, stellvertretend sei hier das Werk *L'Attente et la Fête*²⁴⁸ von Jean-Marie Winkler genannt.

Abschließend sei auf die Verortung der Aufführungen in Frankreich verwiesen: Obwohl ein Großteil der französischen Erstaufführungen in Theatern in und um Paris stattfindet, tragen Inszenierungen im Rahmen des renommierten französischen Festival d'Avignon und in anderen französischen Städten wie zum Beispiel die Inszenierung des *Theatermachers* in Lyon zur steigenden Popularität des Dramatikers Thomas Bernhard bei. Neben den großen öffentlichen Theatern wie zum Beispiel das Théâtre National de la Colline, das Théâtre de l'Odéon, die Maison de la Culture in Bobigny, das Théâtre de la Ville oder das Théâtre de l'Athénée, in denen Thomas Bernhard Stücke meist mit

²⁴³ Vgl. Weinmann, 2001. S. 350.

²⁴⁴ Vgl. dies., 2002. S. 171.

²⁴⁵ Bernhard, Thomas : *Des Arbres à abattre*. Une irritation. Traduit de l'allemand par Bernhard Kreiss. Paris : Gallimard, 1987. (= Collection Du monde entier).

²⁴⁶ Ders.: *Extinction*. Un effondrement. Traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs. Paris : Gallimard, 1990. (= Collection Du monde entier).

²⁴⁷ Ders.: *Le Naufragé*. Traduit de l'allemand par Bernard Kreiss. Paris : Gallimard, 1986. (= Collection Du monde entier).

²⁴⁸ Winkler, 1989.

Starbesetzung und bekannten Regisseuren erarbeitet werden, findet sich Thomas Bernhards dramatisches Œuvre auch auf den Spielplänen kleiner Bühnen; zusätzlich zur Bekanntheit des Autors sind auch der geringe personelle und Bühnenbild und Ausstattung betreffend geringe finanzielle Aufwand pragmatische Gründe.

In diesem Kapitel wurden nun die Spezifika der französischen Rezeption besprochen; die Wahl der ausgesuchten Inszenierungen fiel bewusst auf Beispiele, die eine besondere Bedeutung im Laufe der französischen Aufführungsgeschichte von Thomas Bernhard Stücken innehaben, also insbesondere auf die exemplarische Darstellung von Inszenierungen, welche auf eine veränderte Rezeptionshaltung reagieren oder eine solche einleiten. Der Hypothese folgend, dass soziokulturelle Rahmenbedingungen die jeweilige (nationalstaatliche) Rezeption von (ausländischen) Theaterstücken beeinflussen, ja teilweise sogar bedingen, wurde in den Ausführungen stets der spezifische französische Kontext berücksichtigt. Die französische Rezeption der Theaterstücke Bernhards setzt erst mit der französischen Erstaufführung von *L'Ignorant et le Fou* 1978 ein; zu diesem Zeitpunkt ist Thomas Bernhard in Österreich bereits sowohl als Prosaschriftsteller als auch als Dramatiker etabliert.

Das folgende Kapitel wird sich mit dem Dramatiker Thomas Bernhard in Österreich beschäftigen und der Frage nach gehen, wie der dramatische Schriftsteller in Österreich wahrgenommen wird und welche (soziokulturelle?) Faktoren die Rezeption seiner Stücke prägen. Um den Rahmen nicht zu sprengen, werden die bereits ab dem Jahre 1960 entstandenen Einakter *Die Erfundene*, *Rosa* und *Frühling* sowie das Libretto zu der Kurzoper *Köpfe* von Gerhard Lampersberg²⁴⁹ an dieser Stelle zwar erwähnt, finden aber keinen Eingang in die Analyse; die gewählten Beispiele beschränken sich auf die abendfüllenden Stücke.

Hier wird eine Auswahl zu treffen sein; es ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich, alle achtzehn abendfüllenden Theaterstücke auf ihre soziokulturelle Einbindung und die im Sinne der Hypothese daraus resultierenden Rezeptionsbedingungen zu untersuchen.

²⁴⁹ Vgl. Mittermayer, Manfred: „Das schönste Theater der Welt“. Thomas Bernhard und Salzburg. In: ders. [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter, 2009. S. 9 – 29. S. 13.

Stattdessen wird einleitend besprochen, wodurch die österreichische Thomas-Bernhard-Rezeption Ende der 1970er Jahre, zum Zeitpunkt, als sein zweites, abendfüllendes Theaterstück seine französische Erstaufführung erlebt, geprägt ist. Besonderes Augenmerk wird an dieser Stelle auf die Beziehung Thomas Bernhards zu kulturellen Institutionen wie den Salzburger Festspielen und dem Wiener Burgtheater gelegt.

4. Die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke in Österreich

In der französischen Rezeption also, so ließ sich anhand der Ausführungen des zweiten Kapitels zeigen, hängt die Rezeption direkt mit dem soziokulturellen Kontext zusammen; dieser Zusammenhang wird auch für die österreichische Soziokultur und die österreichische Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke erwartet. Im Zuge der aufgetauchten Missverständnisse in der französischen Bernhard-Rezeption wurde konstatiert, dass diese unter anderem durch die Schwierigkeit auftauchen, einen Kontext zu übersetzen; hier handelt es sich zumeist um einen Uraufführungskontext, gegen den Thomas Bernhard anschreibt:

Bernhards Theaterstücke wurden für ein Publikum der siebziger und achtziger Jahre geschrieben: der Erwartungshorizont dieses Publikums kann ebensowenig verschwiegen werden wie umgekehrt die Provokation des ‚Theatermachers‘ Bernhard, der die meisten seiner Stücke gerade gegen diesen Erwartungshorizont gerichtet hat.²⁵⁰

In diesem Sinne sollen nun die österreichischen Uraufführungskontexte besprochen werden, um zu analysieren, inwieweit das Schreiben gegen einen Erwartungshorizont mit der Strategie der größtmöglichen Irritation auf die in Österreich uraufgeführten Stücke zutrifft. Vorweg kann konstatiert werden, dass diese Berücksichtigung eines bestimmten Erwartungshorizontes zu einer emotionalen Beteiligung des Publikums führt, was die bekannten Skandale bedingt; am Beispiel des Stückes *Heldenplatz* lässt sich die dynamische Wechselwirkung von Bühne und Publikum wohl am deutlichsten zeigen: „Die Österreichbeschimpfungen wenden sich an ein österreichisches Publikum von einer österreichischen Bühne aus; insofern tragen sie zur Dynamik der Vergangenheitsbewältigung bei und postulieren eine Veränderbarkeit der österreichischen Lage.“²⁵¹ Wie bereits am französischen Beispiel gezeigt, kann mit der Rezeption von *Heldenplatz* im In- und Ausland verdeutlicht werden, dass die intendierte Dynamik des Stückes nicht funktioniert, wenn das Stück anderswo oder jenseits des zeitlichen Uraufführungskontextes gespielt wird.²⁵² An dieser Stelle sieht man nun auch deutlich den Unterschied in der Rezeption von Prosa und Dramatik:

²⁵⁰ Winkler, 2002. S. 163.

²⁵¹ Ebd., S. 176.

²⁵² Vgl. ebd.

Das Theater hat im Gegensatz zur Prosa die Eigenart, daß sich der real inszenierte Text an einem realen, historisch und kulturell determinierten Ort an ein ebenso reales Publikum wendet [...] ohne Vermittlung, direkt von der Bühne ins Parterre. Wenn der Schriftsteller beim Schreiben des Stückes auf die kalkulierbaren Erwartungen oder Referenzen des Publikums eingeht, so wird die Ohrfeige perfekt.²⁵³

Im Folgenden werden nun ausgewählte Uraufführungen besprochen werden, deren szenische Realisierungen an den wichtigsten Bühnen beziehungsweise kulturellen Institutionen stattfinden: am Wiener Burgtheater und im Rahmen der Salzburger Festspiele.

4.1. Thomas Bernhard und das Burgtheater

Das ehrwürdige Haus am Ring und dessen Würde soll nun insbesondere in Hinblick auf die Frage, weshalb „*die erste Bühne des deutschen Sprachraums*“²⁵⁴ in der Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke nur eine untergeordnete Rolle spielt, im Zentrum des Interesses stehen. Das Wiener Burgtheater, das als repräsentatives österreichisches Staatstheater tonangebend ist, nützt die Chance zur ersten Uraufführung Thomas Bernhards nicht – „aus Angst, ein Schauspiel mit fünfzehn beinlosen Krüppeln in Rollstühlen löse möglicherweise einen ‚der Würde des Hauses‘ abträglichen Skandal aus.“²⁵⁵ Die erste (und neben *Heldenplatz* die einzige zu Lebzeiten Thomas Bernhards relevante) Uraufführung auf der Bühne des großen Hauses findet am 4. Mai 1974 mit *Die Jagdgesellschaft* statt. In diesem Stück tritt die Figur des Schriftstellers auf, den Bernhard ursprünglich mit Bruno Ganz besetzen will, was bereits in einem Brief vom 15. Dezember 1972 an seinen Verleger Siegfried Unseld deutlich wird: „Im Stück kommt ein Schriftsteller vor, der einmal zu allem Anfang Bruno Ganz sein soll, von dieser Vorstellung gehe ich jetzt aus und in dieser Richtung werde ich alles versuchen.“²⁵⁶

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987. (= suhrkamp taschenbuch; 1465). S. 157.

²⁵⁵ Haider-Pregler, Hilde: „Das Theater ist eine von vielen Möglichkeiten es auszuhalten.“ Der dramatische Schriftsteller Thomas Bernhard. In: Greisenegger, Wolfgang [Hrsg.]: Theater Österreich. Theater in Österreich. Das österreichische Theaterjahrbuch. 1988/89. Wien, Darmstadt: Zsolnay, 1990b. S. 55 – 61. S. 55.

²⁵⁶ Bernhard, Thomas: Brief 223. 15.12.1972. In: Fellingner, Raimund [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. Berlin: Suhrkamp, 2011. S. 338.

Der damalige Burgtheaterdirektor Gerhard Klingenberg konstatiert im Gespräch mit Maria Fialik, dass dieser Besetzungswunsch zu einem Disput geführt habe: „Ich habe gesagt, das kommt nicht in Frage. Das Burgtheaterensemble ist so erstklassig, die Leute hier können das mindestens genauso gut spielen wie seine [Claus Peymanns]. [...] Und dann kam der Bernhard zu mir, zum ersten Mal und sagte, er ziehe das Stück zurück.“²⁵⁷ Trotz divergierender Vorstellungen wird das Stück am Burgtheater unter der Regie von Claus Peymann erarbeitet und es wird laut Klingenberg zu einem der „wahnsinnigsten Publikumserfolge in dieser Stadt.“²⁵⁸ Diese Euphorie muss man jedoch auch vor dem Hintergrund einer Selbstinszenierung und des Wunschdenkens eines gewesenen Burgtheaterdirektors sehen; Erfolg feiert das Stück vor allem bei der Kritik, für das Abo-Publikum des Burgtheaters ist *Die Jagdgesellschaft* zu schwere Kost, als dass sich ein beispielloser Publikumserfolg hätte einstellen können. Siegfried Unseld, Thomas Bernhards Verleger bei Suhrkamp, berichtet Positives von der Uraufführung, seine Beschreibung fällt jedoch wesentlich nüchterner aus:

Uraufführung Thomas Bernhard, ‚Die Jagdgesellschaft‘ an der Burg in der Regie von Claus Peymann. [...] Voll besetztes Haus, 1400 Leute, es war doch ein Ereignis; Thomas Bernhard, von vielen als der bedeutendste, aber doch auch als der umstrittenste Autor Österreichs angesehen, nun zum ersten Mal an der traditionsreichsten Stätte die Uraufführung eines Stückes erlebend.²⁵⁹

In der autobiographischen Erzählung *Wittgensteins Neffe*²⁶⁰ wird die Aufführung jedoch anders dargestellt; der nach dem ersten Akt zur Garderobe stürmende Thomas Bernhard ist gewissermaßen zum Aphorismus geworden: Die Garderobiere habe ihn, so heißt es in Wittgensteins Neffe, mit den Worten „Es gefällt dem Herrn auch nicht, gelt!“²⁶¹ verabschiedet. Wenn nun weiters die Uraufführung als totaler „Mißerfolg ohne Beispiel“²⁶² bezeichnet wird, so gilt es zu bedenken, dass diese autobiographische Erzählung, wie auch Bernhards fünfbändige Autobiographie, keine unumstößliche Wahrheit ungefiltert wiedergibt, sondern mehr Dichtung denn Wirklichkeit ist.

²⁵⁷ Fialik, Maria: Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater. Wien: Löcker, 1991. S. 95f.

²⁵⁸ Ebd., S. 96.

²⁵⁹ Unseld, Siegfried: Reisebericht Wien, 4. – 7. Mai. In: Fellingner, Raimund [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. Berlin: Suhrkamp, 2011. S. 427f.

²⁶⁰ Bernhard, Thomas: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1465).

²⁶¹ Ders., 1987. S. 158.

²⁶² Ebd., S. 153.

Überdies reflektiert die 1982 erschienene Erzählung auch den Bruch Thomas Bernhards mit dem Burgtheater Mitte der 1970er Jahre, der mit den Verhandlungen um den Direktionsposten an eben diesem Theater in Verbindung steht. Zwei Uraufführungen wird das Burgtheater vor diesem Bruch noch beherbergen: Am 17. Mai 1975 wird Thomas Bernhards Stück *Der Präsident* im Akademietheater uraufgeführt, Regie führt, wie bereits in den Ausführungen zur französischen Rezeption erwähnt, Ernst Wendt. Das Stück beeindruckt in Wien nur wenig, der Fokus liegt anderswo: „Schon lange vor der Wiener Uraufführung verlagert sich Bernhards Interesse allerdings eindeutig auf die deutsche Erstaufführung in Stuttgart unter Claus Peymann, die er unter keinen Umständen gefährdet wissen will.“²⁶³ Auch das Stück *Die Berühmten*, das am 8. Juni 1976 erstmals in der Regie von Peter Lotschak im Rahmen der Wiener Festwochen erstmals zu seiner szenischen Form findet, gehört nicht zu den Publikumserfolgen Bernhards; der Theaterkritiker Paul Blaha meint in der Zeitung *Die Weltwoche* sogar: „*Die Berühmten* sind der schlechteste Bernhard, den wir je hatten.“²⁶⁴ Die Saison 1975/76 schließlich beendet verfrüht die Direktionszeit Gerhard Klingenbergers am Burgtheater; zu den vom damaligen Unterrichtsminister Dr. Fred Sinowatz favorisierten Personen, die seine Nachfolge übernehmen könnten, gehört auch Thomas Bernhard. Im Auftrag des Unterrichtsministers nimmt der Generalsekretär des Österreichischen Bundestheaterverbandes Robert Jungbluth mit dem Dichter Gespräche auf; Karin Kathrein konstatiert im Gespräch mit Maria Fialik:

Der Jungbluth hat sich seinen Hof in Ohlsdorf angeschaut und dann gesagt – so hat es Bernhard zumindest erzählt: ‚Wer so ein Haus bauen kann, oder so herrichten kann, der kann auch das Burgtheater leiten.‘ Und Bernhard hat gesagt: ‚Warum nicht?‘. Das war überhaupt eine stereotype Redewendung von ihm, wenn etwas irgendwie in Frage kam. [...] Und bei dieser Burgtheatergeschichte, da wurde zuerst auch nur so in Phantasien darüber geredet, doch dann hat es ganz, ganz ernsthafte Verhandlungen gegeben.²⁶⁵

Nichtsdestotrotz fällt die Entscheidung schließlich zu Ungunsten Thomas Bernhards aus: Achim Benning, der von Anbeginn der Verhandlungen von der Ensemblevertretung vorgeschlagen und deutlich als Lieblingskandidat gehandelt

²⁶³ Huber, Martin: „Die theatralische Bruchbude auf dem Ring“. Thomas Bernhard und das Burgtheater. In: Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter, 2009. S. 31 – 46. S. 36.

²⁶⁴ Blaha, Paul: Die Perfidie des Künstlers. In: *Die Weltwoche* (Zürich), 16.6.1976. zitiert nach Mittermayer, 2009. S. 137.

²⁶⁵ Fialik, 1991. S. 68.

worden war²⁶⁶, wird Burgtheaterdirektor und Thomas Bernhard erfährt die Entscheidung per Telegramm, indem der Unterrichtsminister sinngemäß festhält „[...] wie sehr er ihn als Dichter schätzt, aber er soll doch lieber Dichter bleiben“²⁶⁷. Diesen Rat befolgt Thomas Bernhard zwar; das Burgtheater hat jedoch nicht viel davon: Die Ära Benning bleibt eine Zeit ohne Bernhard-Uraufführung. Es werden zwar Gastspiele gezeigt, „um Mangelgefühle zu erzeugen“²⁶⁸, aber im Übrigen wird Thomas Bernhard nicht gespielt. Die subtilen Seitenhiebe in seinem zeitnah entstandenen Stück *Minetti*²⁶⁹, das 1976 die Theatersaison am Württembergischen Staatstheater in der Inszenierung von Claus Peymann als Uraufführung eröffnet, lassen sich jedoch wohl im Kontext der verhinderten Burgtheaterdirektion verstehen:

Minetti, 1976 herausgekommen, spiegelt Thomas Bernhards damals nicht konfliktfreies Verhältnis zum Wiener Burgtheater. Eben dieses feierte in jenem Jahr mit viel Pomp sein Zweihundertjahrjubiläum – reale Analogie zur im Text genannten Säkularfeier der Flensburger Bühne, die ihrerseits als Chiffre für ein entlegenes Provinztheater steht.²⁷⁰

Neben den Inszenierungen am Wiener Burgtheater prägen die Aufführungen im Rahmen der Salzburger Festspiele als wesentliche Parameter die öffentlichen Wahrnehmung Thomas Bernhards als Dramatiker und die Rezeptionshaltung seiner Stücke.

4.2. Thomas Bernhard und die Salzburger Festspiele

In der Frage, ob denn die Ausgangskultur, die die Basis des transkulturellen Transfers bietet, nun die österreichische sei, lenkt neben einem Blick auf die Rezeptionsgeschichte am Wiener Burgtheater die Aufmerksamkeit auf jene kulturelle Institution in Österreich, welche die Rezeptionsgeschichte von Theaterstücken im deutschsprachigen Raum deutlich mitträgt und seit ihrer Gründung 1920 „als Symbol österreichischer Identität und Einheit“²⁷¹ fungiert: die Salzburger Festspiele. Die

²⁶⁶ Ebd., S. 122.

²⁶⁷ Ebd., S. 69.

²⁶⁸ Ebd., S. 105.

²⁶⁹ Bernhard, Thomas: *Minetti*. In: ders.: *Stücke 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1534). S. 203 – 250.

²⁷⁰ Haider-Pregler, 1990a. S. 173.

²⁷¹ Mittermayer, 2009. S. 9.

Festspiele können als exterritorial wahrgenommen werden, zumal die Stücke häufig in Zusammenarbeit mit anderen (nicht-österreichischen) Theatern erarbeitet werden, wie zum Beispiel die Inszenierungen von *Am Ziel*²⁷² und *Der Theatermacher* Co-Produktionen der Salzburger Festspiele mit dem Schauspielhaus Bochum sind. Die für die Bernhard-Rezeption wesentlichsten Inszenierungen sollen an dieser Stelle besprochen werden.

Als erstes Stück Thomas Bernhards für die Salzburger Festspiele geht die Inszenierung von *Der Ignorant und der Wahnsinnige* in die Theatergeschichte ein, die Uraufführung findet am 29. Juli 1972 am Salzburger Landestheater statt; es ist übrigens die einzige Aufführung, die es in diesem Rahmen geben wird. Dies ist dem sogenannten „Notlicht-Skandal“ geschuldet: Am Ende des Stücks, so die Vorgabe der Regie, müsse absolute Finsternis herrschen. Einerseits steht dies in inhaltlichem Zusammenhang mit der Bernhardschen Figur der Königin der Nacht, nämlich „in völligem Gegensatz zu Mozarts Oper, wo zuletzt, ganz im Sinne der Aufklärung, die ‚Strahlen der Sonne‘ die Nacht vertreiben.“²⁷³ Andererseits gibt es auch theaterpraktische Gründe für die gewollte Dunkelheit: Nach den letzten Worten der Königin der Nacht hält Bernhard als Regieanweisung fest: „*Gläser und Flaschen werden auf dem Tisch umgeworfen.*“²⁷⁴ In der Konzeption des Regisseurs Claus Peymanns soll in der Finsternis das Tischtuch hochgezogen werden – „wenn es dabei nicht völlig dunkel ist, wird die beklemmend wirkende Schluss-Apokalypse zum flauen Theatereffekt.“²⁷⁵ Die Forderung, im Zuschauerraum müsse absolute Dunkelheit herrschen und somit das Notlicht abgeschaltet werden, wird bei der Premiere jedoch nicht erfüllt. Eine Reprise scheitert an Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Festspieldirektion, dem technischen Personal des Theaters und dem Ensemble, wie nun in der Notlicht-Frage vorzugehen sei. Weigerten sich die Schauspielerinnen und Schauspieler anfangs, aufzutreten, falls die Notbeleuchtung brenne, versuchte Thomas Bernhard einzulenken, und zeigte Bereitschaft, das Stück mit Notlicht enden zu lassen – die Technikerinnen und

²⁷² Bernhard, Thomas: *Am Ziel*. In: ders.: *Stücke 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1544). S. 285 – 387.

²⁷³ Mittermayer, 2009. S. 16.

²⁷⁴ Bernhard, Thomas: *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. In: ders.: *Stücke 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

(= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 79 – 169. S. 169.

²⁷⁵ Mittermayer, 2009. S. 16.

Techniker hatten zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits das Theater verlassen.²⁷⁶ Außer einer Fernsehaufzeichnung bleibt es also, wie bereits erwähnt, bei der Uraufführung. Dem Notlichtskandal folgt ein in den *Oberösterreichischen Nachrichten* abgedrucktes Telegramm Thomas Bernhards an Josef Kaut, in dem der Dramatiker der Festspielsdirektion Vertragsbruch vorwirft, nämlich

[...] indem Sie [die Festspielsdirektion, Anm.] erstens die auf der Generalprobe gegebene Zusage – gleiche Realität in der Premiere wie in der Generalprobe – im letzten Augenblick und tatsächlich hinterhältig gebrochen und damit die ganze Premiere in Gefahr gebracht haben und den Schluß des Schauspiels durch Ihren skandalösen Eingriff verfälscht haben.²⁷⁷

Trotz dieser Episode gibt es zwei Jahre darauf, 1974, wieder eine Premiere eines Thomas Bernhard Stücks in Salzburg, nämlich *Die Macht der Gewohnheit*²⁷⁸, für das Bernhard den Dramatikerpreis der Stadt Hannover zuerkannt bekommt. Das erste als Komödie bezeichnete Stück feiert Erfolge beim Publikum und wird von der Kritik gelobt; das Künstlerdrama rund um den Zirkusdirektor Caribaldi, der sich seit 22 Jahren um Perfektion im Spiel des Forellenquintetts bemüht, variiert eines der Hauptthemen Bernhards, nämlich „das Scheitern des Künstlers beim Versuch, vollkommene Kunst zu schaffen.“²⁷⁹ Regie führt Dieter Dorn, nachdem Claus Peymann nach der Aufregung rund um *Der Ignorant und der Wahnsinnige* nicht durchsetzbar ist; Dieter Dorn ist es auch, der als Besetzung der Rolle des Zirkusdirektors Bernhard Minetti vorschlägt. Minetti wird in Folge einer der wichtigsten Bernhard-Schauspieler. Thomas Bernhard setzt ihm 1976 ein Denkmal mit einem Stück, das den Namen des Schauspielers trägt: *Minetti*. Auch die Widmung in *Einfach kompliziert*²⁸⁰ lässt keinen Zweifel daran, wen Thomas Bernhard bei der Skizzierung der Rolle Er, ein alter Schauspieler im Sinn gehabt haben mag: „Für Minetti.“²⁸¹

²⁷⁶ Vgl. Dittmar, Jens [Hrsg.]: Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard. Wien: Edition S, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1993. S. 50f.

²⁷⁷ Bernhard, Thomas: 9. August 1972. Bernhard telegraphiert Kaut. In: Bayer, Wolfram [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur: Reden, Leserbrief, Interviews, Feuilletons. Berlin: Suhrkamp, 2011. S. 85.

²⁷⁸ Ders.: *Die Macht der Gewohnheit*. In: ders.: *Stücke 1*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 251 – 349.

²⁷⁹ Mittermayer, 2009. S. 20.

²⁸⁰ Bernhard, Thomas: *Einfach kompliziert*. In: ders.: *Stücke 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 229 – 274.

²⁸¹ Ders.: *Einfach kompliziert*. In: ders.: *Stücke 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 229 – 274.

Die sogenannte „Minetti-Rolle“, mit dem Thomas Bernhard einen eigenen Rollentypus entwickelt, wirkt „wie eine tragikomische Mutation der ‚Lustigen Person‘ aus dem komödiantischen Theater von einst fürs Bildungstheater von heute“²⁸² und wird anhand eines Exkurses zu Thomas Bernhard und seinen Theatermachern im Zusammenhang mit der Frage des soziokulturellen Kontextes der Ausgangskultur Österreich noch erörtert werden. Zu dem Stück *Die Macht der Gewohnheit* bleibt noch zu sagen, dass die Salzburger Inszenierung keine Skandale mit sich bringt: „Außer Protesten der Stadt Augsburg, die kein *muffiges und verabscheuungswürdiges Nest* sein wollte, kam es zu keinen nennenswerten Zwischenfällen.“²⁸³ Dieser erfolgreichen Zusammenarbeit folgt im darauffolgenden Sommer eine herbe Enttäuschung Thomas Bernhards: Das als Auftragswerk für die Salzburger Festspiele verfasste Stück, das im Jahr 1976 im Rahmen der Festspiele zur Aufführung gebracht hätte werden sollen, wird im Schauspielprogramm nicht berücksichtigt. Josef Kaut will erst nach Vorlage des Stückes über eine Aufführung entscheiden – ein Prozedere, das weder für *Der Ignorant und der Wahnsinnige* noch für *Die Macht der Gewohnheit* gewählt worden war. Laut einer Pressenotiz im *Münchener Merkur* sei Salzburg überdies „nicht gewillt, jeden Sommer Bernhard zu spielen.“²⁸⁴ Thomas Bernhard reagiert darauf mit einem Absagebrief an den Festspielpräsidenten, der in der Hamburger Zeitung *Die Zeit* abgedruckt wird; Folgendes ist darin zu lesen:

Eine Zusammenarbeit mit mir auf dem Theater ist nur als eine hundertprozentige und auf einer ganz klaren Vertrauensbasis möglich; das ist in Salzburg nicht mehr gegeben. [...] Sie haben einer Zusammenarbeit durch Ihre Schwäche und tatsächliche Unkorrektheit, wie ich jetzt weiß, die Grundlage entzogen, und in Salzburg wird von mir nichts mehr aufgeführt. Die Theatergeschichte hat längst entschieden, wer für wen wichtiger gewesen ist, der Bernhard für die Festspiele oder die Festspiele für den Bernhard. [...] Ich brauche die Festspiele nicht.²⁸⁵

Das Stück *Die Berühmten*, um das es hier geht, wird also nicht im Rahmen der Salzburger Festspiele, sondern am 8. Juni 1976 im Theater an der Wien im Rahmen der

²⁸² Haider-Pregler, 1990b. S. 57.

²⁸³ Dittmar, 1993. S. 54.

²⁸⁴ Bentz, Oliver: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 337). S. 52.

²⁸⁵ Bernhard, Thomas: „Ich brauche die Festspiele nicht.“ Der Absagebrief an den Präsidenten der Salzburger Festspiele Ohlsdorf, 20. August 1975. In: *Die Zeit*, 29.8.1975. 36/1975. <http://www.zeit.de/1975/36/thomas-bernhard-ich-brauche-die-festspiele-nicht>. Stand: 29.4.2011.

Wiener Festwochen uraufgeführt.²⁸⁶ Der Vollständigkeit halber sei hinsichtlich der Frage nach dem soziokulturellen Kontext ein Prosawerk erwähnt, das in den 1970er Jahren im Zusammenhang der Thomas-Bernhard-Rezeption mit der Festspiel-Stadt für Furore sorgt. Der erste Band seiner Autobiographie *Die Ursache: Eine Andeutung*²⁸⁷ (1975) erregt direkt nach seinem Erscheinen im Jahr 1975 Aufregung, weil einerseits der gewählte Zeitrahmen von 1943 bis 1946 die Kontinuität der nationalsozialistisch beziehungsweise katholisch geprägten Verhältnisse statt eines Schlussstriches und eines darauffolgenden Neubeginns forciert. Der Salzburger Stadtpfarrer Franz Wesenauer, der sich als „Onkel Franz“ verunglimpft sieht, bringt sogar eine Klage gegen den Schriftsteller und seinen Verlag wegen Verleumdung ein; es wird damit die Streichung ihn betreffender Passagen erwirkt.²⁸⁸ Andererseits steht die sogenannte „Salzburgbeschimpfung“ für viele Medien im Mittelpunkt der Berichterstattung; bereits in den ersten Seiten geht der Ich-Erzähler der autobiographischen Erzählung hart mit der Festspielstadt ins Gericht:

Meine Heimatstadt ist in Wirklichkeit eine Todeskrankheit, in welche ihre Bewohner hineingeboren oder hineingezogen werden, und gehen sie nicht in dem entscheidenden Zeitpunkt weg, machen sie direkt oder indirekt früher oder später unter allen diesen entsetzlichen Umständen entweder urplötzlich Selbstmord oder gehen direkt langsam und elendig auf diesem im Grunde durch und durch menschenfeindlichen, architektonisch erzbischöflich stumpfsinnig nationalsozialistisch katholischen Todesboden zugrunde.²⁸⁹

Zu diesem Zeitpunkt wird der öffentlichen Provokation erstmals mehr Aufmerksamkeit gewidmet als dem literarischen Werk.²⁹⁰ Nach den Inszenierungen der 1970er Jahre finden ungeachtet des als doch harsch zu bezeichnenden Wortlautes des in Auszügen zitierten Absagebriefes an den Festspielpräsidenten Josef Kaut, der einen endgültigen Bruch erwarten lässt, weitere Uraufführungen von Thomas Bernhards im Rahmen der Salzburger Festspiele in den 1980er Jahren statt. Zunächst kommt mit *Am Ziel* im Sommer 1981 ein Stück auf die Bühne des Salzburger Landestheaters, in dem Salzburg oder die Einwohnerinnen und Einwohner der Stadt inhaltlich keine Rolle spielen, was der Autor „nicht als Beruhigung, sondern als Selbstverständlichkeit“²⁹¹ wahrgenommen

²⁸⁶ Vgl. Mittermayer, 2009. S. 133.

²⁸⁷ Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg, Wien: Residenz-Verl., 1998.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 21.

²⁸⁹ Bernhard, Thomas: *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg, Wien: Residenz-Verl., 1998. S. 10.

²⁹⁰ Vgl. Moser, 2007. S. 503ff.

²⁹¹ Vgl. Mittermayer, 2009. S. 23.

wissen will. *Am Ziel* ist jedoch nicht, wie bereits erwähnt, ausschließlich einer österreichischen Konzeption zu verdanken: Die szenische Realisierung entsteht in Co-Produktion mit dem Schauspielhaus Bochum, einmal mehr unter der Regie von Claus Peymann.²⁹² Eine Rezensentin der österreichischen Tageszeitung *Die Presse* konstatiert anlässlich der Uraufführung von *Am Ziel*: „Claus Peymann hat in Karl-Ernst Hermanns stilvoll klaren, zugleich suggestiv unheimlich anmutenden Räumen die prachtvolle Schauspielerpartitur Bernhards spannungsvoll und komödiantisch ausgebreitet.“²⁹³

Der Theatermacher, ebenfalls eine Co-Produktion mit dem Schauspielhaus Bochum, wird am 17.8.1985 unter der Regie von Claus Peymann uraufgeführt. Wie zuvor schon bei dem Stück *Die Berühmten* ist die Entstehung einer Anregung von Josef Kaut zu verdanken, der vor Ablauf seines Vertrages als Festspielfeldirektor noch ein weiteres Bernhard-Stück inszeniert haben möchte.²⁹⁴ In diesem Stück verwendet Thomas Bernhard eines der Wirkungselemente des komödiantischen Theaters, indem er eine (indirekte) Komplizenschaft mit dem Publikum eingeht und durch die Anspielung auf den „Notlicht-Skandal“ die Spielsituation bewusst macht und so „ein augenzwinkerndes Einverständnis mit dem Publikum im Wissen um [...] Ereignisse jenseits der Handlungsfiktion“²⁹⁵ herstellt: Wenn der Theatermacher Bruscon seine Komödie *Das Rad der Geschichte* in völliger Finsternis, also ohne Notlicht, enden lassen will, so wird diese mittlerweile in die Geschichte der Aufführungen der Salzburger Festspiele eingegangene Episode mit der intendierten Ironie wahrgenommen und gewissermaßen zum „running gag“. Hier lässt sich nun zeigen, dass Thomas Bernhard in seinem Schaffen intensiv mit dem Uraufführungskontext und mit seinem Publikum auseinander setzt und auch damit spielt. „Es ist, als hätte er die Reaktion des Publikums einkalkuliert, um die größtmögliche Wirkung zu erzeugen [...] Die Theaterstücke Bernhards zielen auf ihre einmalige Realisierung: darin liegt auch die Schwierigkeit, sie in einem anderen Kontext aufzuführen.“²⁹⁶ Die Einschätzung Jean-Marie Winklers hat an diesem Beispiel die Situation des französischen Publikums vor Augen: Während das Uraufführungspublikum am Salzburger Landestheater die fortwährende Beschäftigung Bruscons mit der Notlicht-Frage gewissermaßen als Selbstzitat des dramatischen

²⁹² Vgl. ebd., S. 155.

²⁹³ Kathrein, Karin: Kofferpacken mit Thomas Bernhard. Zur Uraufführung des Schauspiels „Am Ziel“ im Salzburger Landestheater. In: *Die Presse*, 20.8.1981.

²⁹⁴ Vgl. Mittermayer, 2009. S. 23.

²⁹⁵ Haider-Pregler, 1990a. S. 172.

²⁹⁶ Winkler, 1999. S. 206.

Schriftsteller Bernhards wahrnehmen kann, bleibt es für das französische Publikum bei der französischen Erstaufführung mehr als ein Jahrzehnt später ein Kuriosum.²⁹⁷

Das letzte Stück, das noch betreffend der Salzburger Festspiele Eingang in die vorliegende Arbeit finden soll, setzt sich im Titel aus den Nachnamen zweier Schauspielerinnen und eines Schauspielers zusammen: *Ritter, Dene, Voss*. Im Jahr 1986 wird das Stück in Salzburg uraufgeführt, und bereits der Titel verrät, dass die Schauspielerinnen Ilse Ritter und Kirsten Dene und der Schauspieler Gert Voss von Thomas Bernhard besonders geschätzt werden. In seiner Rezension „Wahn, Wahn, nur du allein“ in der Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit* skizziert Benjamin Henrichs die Rolle der Schauspielerinnen und des Schauspielers in *Ritter, Dene, Voss* sehr treffend:

Ritter, Dene, Voss ist kein Stück über die berühmten Schauspieler Ritter, Dene, Voss. Sehr einfach. Es ist ein Stück über die berühmt-berüchtigte Familie Wittgenstein. [...] Weil aber nun Thomas Bernhard beim Schreiben des Stücks auch an die Schauspieler Ritter, Dene und Voss gedacht hat, und weil nun die Schauspieler Ritter, Dene und Voss das Stück aufführen, ist *Ritter, Dene, Voss* natürlich auch ein Stück über die Schauspieler Ritter, Dene und Voss.²⁹⁸

Ilse Ritter, Kristen Dene, Gert Voss, Bruno Ganz, Bernhard Minetti – sie alle werden Bernhard-Schauspielerinnen und Schauspieler. Bei seinen Stücken handelt es sich um „aufführungsintendierte Partituren“²⁹⁹, die bestimmten Darstellerinnen und Darstellern gewidmet sind, und ihnen gewissermaßen auf den Leib geschrieben sind, also „im Hinblick auf ganz konkrete szenische und schauspielerische Voraussetzungen hin konzipiert“³⁰⁰ werden; mit der Konzeption der „Minetti-Rolle“ wird diese Kunst verfeinert. Inwiefern die Funktion Thomas Bernhards als „Hausautors eines aufeinander eingespielten Ensembles“³⁰¹ im Zusammenhang mit der Frage nach einer Ausgangskultur steht, wird im Zentrum des Interesses stehen, nachdem nun zunächst die Ausgangskultur Österreich besprochen wird.

²⁹⁷ Vgl. ders., 2002. S. 171.

²⁹⁸ Henrichs, Benjamin : Wahn, Wahn, nur du allein. In: *Die Zeit*, 29.8.1989. 36/1986.
<http://www.zeit.de/1986/36/wahn-wahn-nur-du-allein>. Stand: 30.4.2011.

²⁹⁹ Vgl. Haider-Pregler, 1990a. S. 161.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Ebd.

4.3. Ausgangskultur Österreich?

Die Thomas-Bernhard-Rezeption in Österreich ist, zumindest was den Dramatiker Bernhard betrifft, in Wellen verlaufen. Die Frage, ob denn die Ausgangskultur, die einem kulturellen Transfer zugrunde liegt, überhaupt die österreichische ist, mag merkwürdig anmuten, wurde doch im letzte Teil des vorangegangenen Kapitels der fulminante Erfolg des Stückes *Heldenplatz* in Paris thematisiert; das „österreichischste Stück“ Thomas Bernhards wurde in der französischen Erstaufführung textlich sogar noch, wie erörtert, dahingehend verändert, dass aus den Sozialdemokraten explizit Wiener gemacht werden, um keinen Zweifel daran zu lassen, in welchem Kontext das Stück entstanden ist und welche Wirklichkeit es anprangert. Die Missverständnisse, die aus dieser Rezeption erwachsen, wurden hinreichend diskutiert.

Ausgangskultur Österreich? Läge das Interesse der vorliegenden Arbeit auf der Rezeption der Prosa Thomas Bernhards, würde diese Frage durch eine Feststellung ersetzt werden können. Jedoch: Der in dieser Causa relevante Unterschied zwischen der Rezeption von Prosa und Dramatik liegt im Offensichtlichen, das bereits im Kapitel zu transkulturellem Transfer thematisiert wurde: „Le texte théâtral [...] il est destiné à être joué.“³⁰² Die Aufführung ist ein konstitutives Element im Theater; der dramatische Text, unabhängig von seiner szenischen Realisierung, kann dazu führen, dass die Sprache „[...] im Gegensatz zur Prosa als Ganzes irgendwie unvollkommen und skizzenhaft“³⁰³ wahrgenommen wird. Die Sprachverwendung Thomas Bernhards erschöpft sich nicht in der verbalen Äußerung; die nonverbale Kommunikation sowie die Kommunikation über das Requisit vervollständigen den Text, dem ohne die Bühnenrealisierung unter anderem die Angebote an die Schauspielerinnen und Schauspieler zur komödiantischen Entfaltung fehlen.

Ist die Frage nach der Ausgangskultur mit einem anderen nationalstaatlichen Kontext zu beantworten, zum Beispiel dem deutschen? Schon sein Debut als Dramatiker feiert Thomas Bernhard an einer deutschen Bühne: Die Uraufführung seines ersten Stückes, das zunächst *Die Jause* heißen sollte, aufgrund von vermuteter Sprachbarrieren im

³⁰² Kargl, 2006. S. 85.

³⁰³ Sorg, Bernhard: Das Leben als Falle und Traktat. Zu Thomas Bernhards „Der Weltverbesserer. In: Bartsch, Kurt [Hrsg.]: In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/TS.: Athenäum-Verlag, 1983. S. 149. Zitiert nach Haider-Pregler, 1990a. S. 156f.

bundesdeutschen Raum jedoch in *Ein Fest für Boris* umbenannt wird³⁰⁴, findet am 29. Juni 1970 am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg statt; es inszeniert Claus Peymann.³⁰⁵ Ursprünglich war dieses jedoch Stück als Auftragswerk für die Salzburger Festspiele entstanden: Nachdem Thomas Bernhard 1963 mit seinem *Frost* ein erfolgreiches Debut im Bereich der Prosawerke verzeichnet, fragt Josef Kaut ein Stück für das „Europa-Studio“ an, das zur Förderung zeitgenössischer Literatur im Rahmen der Salzburger Festspiele ins Leben gerufen wurde. Josef Kaut, der in den 1950er Jahren, als Thomas Bernhard unter anderem als Gerichtssaalreporter für das SPÖ-nahe Demokratische Volksblatt schreibt, Chefredakteur dieser Zeitung ist, wechselt später in die Politik und wird als Landesrat für Kultur (1956 – 1969) beziehungsweise Präsident der Salzburger Festspiele (1971 – 1983) zu einem der wichtigsten Förderer Thomas Bernhards.³⁰⁶ Das Stück, das aus diesem Ansuchen entsteht, ist *Ein Fest für Boris*; es wird jedoch erst 2007 auf der Bühne des Salzburger Landestheaters im Rahmen der Salzburger Festspiele zu sehen sein.

Das „provokante Konzept einer Salzburger Gegen-Ästhetik“³⁰⁷ lässt sich nach dem Urteil Josef Kauts Mitte der 1960er Jahre im Rahmen der Salzburger Festspiele nicht aufführen. Es sei zu düster: „Ich selbst finde das Stück an sich ausgezeichnet, doch haben wir bei den Festspielen gewisse Rücksichten auf die Nerven unserer empfindsamen Gäste zu nehmen.“³⁰⁸ Thomas Bernhard selbst bestätigt in einem Interview den direkten Bezug seines ersten, abendfüllenden Theaterstücks auf die Salzburger Festspiele: „Mein erstes Stück *Ein Fest für Boris* ist für Salzburg geschrieben worden, eine Art Anti-Jedermann, eine Tafel mit Leuten, ein Fest, aber Verkrüppelte, auf meine Art.“³⁰⁹ Diese Konnotation eines Anti-Jedermanns ist insbesondere für ein Publikum denkbar, welches Sommer für Sommer das Sterben des reichen Mannes am Domplatz erlebt und so den Antihelden Boris damit in Verbindung

³⁰⁴ Vgl. Koberg, 1999. S. 117.

³⁰⁵ Vgl. Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter, 2009. S. 117.

³⁰⁶ Mittermayer, 2009. S. 15.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Kaut, Josef: Brief an Thomas Bernhard, 10.12.1965. zitiert nach Mittermayer, Manfred/Veits-Falk, Sabine [Hrsg.]: Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Salzburg: Jung u. Jung, 2001. (=Monographische Reihe zur Salzburger Kunst; 21). S. 232.

³⁰⁹ Bayr, Rudolf/Bernhard, Thomas: „Aus Schlagobers entsteht nichts“. Gespräch zwischen Rudolf Bayr und Thomas Bernhard, 12.9.1975 (ORF). In: Mittermayer, Manfred/Veits-Falk, Sabine [Hrsg.]: Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Salzburg: Jung u. Jung, 2001. (=Monographische Reihe zur Salzburger Kunst; 21). S. 250.

bringen kann. Die Konzeption dieses Stücks zielt also auf einen bestimmten Publikumshorizont ab, dessen Erwartungen es enttäuschen kann – und dieser ist mit Salzburg eng gefasst. Andere Uraufführungen finden an ihrem intendierten Ort statt: Des Stückes *Vor dem Ruhestand* wird am Württembergischen Staatstheater in Stuttgart im Jahr 1979 uraufgeführt. Zeitgleich findet der Prozess rund um den ehemaligen Ministerpräsident Filbinger statt, der mit seiner Tätigkeit als Marinestabsrichter im Zweiten Weltkrieg analog zu Bernhards Protagonisten eine NS-Vergangenheit ausweist. Hier findet also wiederum eine genaue Auseinandersetzung mit dem Uraufführungskontext statt, der erwartete Skandal bleibt jedoch aus.

Ausgangskultur Deutschland? Das nationalstaatlich begrenzte Konzept der Soziokultur scheint hier zu kurz zu greifen; die Beschränkung auf Österreich funktioniert nicht. Berechtigterweise kann gesagt werden, dass Salzburg exterritorial zu fassen ist – insbesondere die dort stattfindenden Uraufführungen der 1980er *Am Ziel*, *Der Theatermacher* und *Ritter, Dene, Voss* sind Co-Produktionen mit dem Schauspielhaus Bochum – und das Burgtheater spielt mit den zwei Bernhard-Uraufführungen, wobei *Heldenplatz* durch den wochenlangen medialen Aufruhr, der vor der Uraufführung stattgefunden hat, eine Sonderstellung zukommt, nur eine untergeordnete Rolle. Die Beschränkung auf Deutschland mutet jedoch merkwürdig an, da zwar im Zusammenhang mit *Vor dem Ruhestand* eine soziokulturelle Kontextualisierung hergestellt werden kann, dies aber – im Gegensatz zu den französischen Beispielen – nicht flächendeckend möglich ist. Die Uraufführungen an deutschen Bühnen, insbesondere in Stuttgart und in Bochum, finden weniger aufgrund des Ortes, sondern aufgrund der personellen Rahmenbedingungen statt. Inwiefern diese Rahmenbedingungen nun weniger mit einem nationalstaatlich gefassten soziokulturellen Kontext zu tun haben, sondern mehr mit den Bernhardschen Theatern, davon soll nun in einem Exkurs die Rede sein.

4.3.1. Exkurs: Thomas Bernhard und seine Theatermacher

Die Uraufführungen an den deutschen Bühnen haben teilweise, wie im Fall von *Vor dem Ruhestand*, mit dem dortigen Uraufführungskontext zu tun, wurden also konkret auf einen zeitlichen und örtlichen Kontext geschrieben, der nach Jean-Marie Winkler besonders schwierig zu übersetzen ist – sowohl örtlich im Sinne von anderen

(ausländischen) Aufführungsstätten als auch zeitlich im Sinne einer zeitlichen Distanz, die diesen Uraufführungskontext verblässen lässt: „Mehrere Stücke wurden offensichtlich bereits im Entstehungsvorgang auf den Zeitpunkt ihrer Aufführung bezogen, was sie damals besonders wirksam machte (und umgekehrt von heute aus nicht unproblematisch im Verständnis).“³¹⁰ Diese Verortung im Uraufführungskontext und die damit einhergehenden Herausforderungen, vor denen Wiederaufnahmen im In- und Ausland stehen, hängen auch mit den spezifischen Besetzungsvorstellungen Thomas Bernhards zusammen. Als wesentlichen Aspekt für die Wahl der Uraufführungsorte gibt der Dramatiker Bernhard im Interview mit Brigitte Hofer an, dass die Schauspielerinnen und Schauspieler bei dieser Entscheidung eine maßgebliche Rolle zufällt: „Ich schau´, welche Schauspieler wo sind, das ist bei meinen Sachen ja sehr wichtig, daß das wirklich erstklassige Schauspieler sind.“³¹¹ Die Verkörperung der Schauspielkunst nach dem Ermessen Bernhards ist insofern relevant, als dass Bernhard nicht für ein Publikum schreibt, sondern für die Schauspielerinnen und Schauspieler.

Die Schauspieler und der Regisseur machen aus dem Text, was sie wollen. Das Produkt, das dem Zuschauer vorgesetzt wird, ist immer anders als das Ausgangsprodukt, zumindest anders als das, was der Autor im Kopf hatte. Ich habe meine Texte immer den besten Schauspielern anvertraut, ich habe sogar versucht zu wählen, wer meine Figuren spielen sollte.³¹²

Am Beispiel des konkreten Besetzungsvorschlags für die Uraufführung von *Die Jagdgesellschaft*, die im Vorfeld für Verstimmungen zwischen dem dramatischen Schriftsteller und dem Direktor des Wiener Burgtheaters gesorgt hatte (Bruno Ganz war, wie erwähnt, gedankliches Vorbild für die Figur des Schriftstellers) zeigt sich diese Tendenz bereits in Anfängen; später titelt Thomas Bernhard seine Stücke schlichtweg nach seinen Besetzungsvorstellungen, wie beispielsweise bei *Minetti* oder *Ritter, Dene, Voss*. Jean-Marie Winkler beruft sich in seinen Ausführungen zu Rezeption und/oder Interpretation des Bernhardschen Bühnenwerks auf ein Interview, in dem Bernhard scherzhaft gesagt habe, „seine Stücke seien dazu da, mit seinem Orchester gespielt zu werden, und mit keinem anderen, wann und wo er es bestimmte. Man liest dies

³¹⁰ Winkler, 2002. S. 168.

³¹¹ Hofer, Brigitte: Das Ganze ist im Grunde ein Spaß. 1978. In: Dreissinger, Sepp [Hrsg.]: Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992. S. 49 – 62. S. 50f.

³¹² Cirio, Rita: *Austriacus infelix*. 1982. In: Dreissinger, Sepp [Hrsg.]: Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992. S. 95 – 103. S. 101.

gewöhnlich als Treue zu den Schauspielern.³¹³ Eine besondere Rolle in der szenischen Realisierung spielt auch Claus Peymann, der „Großfürst der Schnürböden“³¹⁴, wie Thomas Bernhard den Regisseur seines Vertrauens in einem Brief aus Kreta am 26.11.1979 nennt. In einem Post Skriptum wird deutlich, in welchem Ausmaß Bernhard den Regisseur an seinen Theaterarbeiten beteiligt wissen will: „Häusserman hat mich gefragt, ob ich in Salzburg wieder ‚ein Stück‘ machen will. Wollen wir?“³¹⁵ Von Claus Peymann als „der einzige, der ins Schwarze getroffen hat“³¹⁶ fühlt sich der Dramatiker Bernhard verstanden; und so ist es wenig verwunderlich, dass die „Ära Peymann“, die mit dessen Antritt der Burgtheaterdirektion 1986 eingeleitet wird, auch zu einer „Ära Bernhard“ wird.³¹⁷ Die Zusammenarbeit mit Claus Peymann, die seit der ersten Uraufführung eines Bühnentextes Thomas Bernhards besteht, erscheint als eine Symbiose, die der szenischen Realisierung der Stücke zu der Form verhilft, die tatsächlich intendiert ist. Hand in Hand mit der gewünschten Zusammenarbeit mit diesem Regisseur geht auch die Präferenz für bestimmte Schauspielerinnen und Schauspieler; seine Stücke werden „fast alle [...] im Hinblick auf ganz konkrete szenische schauspielerische Voraussetzungen hin konzipiert“³¹⁸. Dies steht in der Tradition des komödiantischen Volkstheaters, Elemente der Commedia dell’arte und der Altwiener Komödie leben in den Stücken Thomas Bernhards wieder neu auf: In der Tradition eines „literarisierten“, also in der Gestaltung der Sprechtexte schriftlich fixierten Theaters³¹⁹ fungiert Thomas Bernhard wie bereits erwähnt als Hausautor einer Truppe.

Die Freiräume in den Texten, die nonverbale Subtexte ermöglichen, sowie das Brechen mit der Spielillusion, also „das (durchaus auch indirekt mögliche) Ansprechen der Komplizenschaft des Publikums und das mehr oder minder verschlüsselte Kommentieren aktueller Ereignisse jenseits der fiktiven Spielwirklichkeit“³²⁰ sind in dieser Strömung zu verstehen.

³¹³ Winkler, 2002. S. 169.

³¹⁴ Bernhard, Thomas: Zwei Briefe an Claus Peymann. In: Die Zeit, 24.2.1989. 09/1989. <http://www.zeit.de/1989/09/zwei-briefe-an-claus-peymann>. Stand: 30.4.2011.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Cirio, 1992. S. 102.

³¹⁷ Vgl. Huber, 2009. S. 37.

³¹⁸ Haider-Pregler, 1990a. S. 161.

³¹⁹ Ebd., S. 161f.

³²⁰ Ebd., S. 167.

Die komödiantischen Wirkungselemente sind gewissermaßen Werkzeuge, die Thomas Bernhard als „ein listiger Theaterperfektionist [...] in eigenwilliger Manier altbewährte Mittel und Formen hochprofessionell benützte.“³²¹ Dies bereitet der sogenannten „Minetti-Rolle“ eine Basis:

Zu Zeiten des Stegreifspiels war es der Ehrgeiz so mancher Schauspieler, ihren ganz speziellen, durch ein besonderes Kostüm, bestimmte Attribute und gewisse Lazzi sofort kenntlichen komischen Typen zu kreieren, und bei Erfolg in lebenslanger Identifikation von Szenarium zu Szenarium zu perfektionieren. Später schrieben dann die Autoren der Volkskomödie den gefeierten Publikumsliebblingen unter Berücksichtigung ihrer physiognomischen Eigenheiten ihre Rolle sozusagen auf den Leib.³²²

Das Grundmuster der „Minetti-Rolle“ schreibt Thomas Bernhard dem Schauspieler Bernhard Minetti auf den Leib. In der Inszenierung von *Die Jagdgesellschaft* am Berliner Schillertheater verkörpert Minetti die – zu dem Zeitpunkt noch nicht für ihn konzipierte – Rolle des Generals und Thomas Bernhard ist von dessen Darstellung in einem Ausmaß überzeugt, dass der Protagonist in seinem nächsten Stück, den Zirkusdirektor Caribaldi in *Die Macht der Gewohnheit*, bereits Grundzüge der sogenannten „Minetti-Rolle“ trägt:

Ein hagerer, alter Mann, rechthaberisch, mehr oder weniger verschlampt, nicht ohne Bösartigkeit, von absurden Perfektionszwängen besessen, in seine Umwelt tyrannisierender Selbstquäler, gesundheitlich beeinträchtigt oder hypochondrisch die Symptome eines Krankheitsbildes simulierend – bewußter Schauspieler oder Schausteller seiner zurechtstilisierten Lebensrolle.³²³

Weitere „Minetti-Rollen“ finden sich in der Figur des Karl in *Der Schein trügt*³²⁴, der dem Stück namensgebenden Schauspielerfigur *Minetti*, der *Weltverbesserer*³²⁵ und schließlich der alte Schauspieler in *Einfach kompliziert*. Die „Verbindung zwischen vorgegebener präziser Konturierung und Freiräumen von komödiantischer Phantasie“³²⁶

³²¹ Dies., 1990b. S. 60.

³²² Haider-Pregler, 1990a. S. 167.

³²³ Ebd.

³²⁴ Bernhard, Thomas: *Der Schein trügt*. In: ders.: *Stücke 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1544). S. 389 – 463.

³²⁵ Ders.: *Der Weltverbesserer*. In: ders.: *Stücke 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1544). S. 115 – 190.

³²⁶ Haider-Pregler, 1990b. S. 55.

in den eigens für ihn konzipierten Rollen schätzt Bernhard Minetti an Thomas Bernhard besonders. Am Beispiel von *Minetti* lässt sich nun zeigen, wie die Rezeption durch die bereits im Titel festgeschriebene Wahl bestimmter Schauspielerinnen und Schauspieler geformt wird: Die Figur eines alten, gescheiterten Schauspielers, der Minetti heißt, wird von dem Schauspieler Bernhard Minetti verkörpert.

Die Freiräume, die der dramatische Schriftsteller „seinen“ Schauspielerinnen und Schauspielern zur Ausgestaltung lässt, und die von diesen theatralischen Erfindungen, ermöglichen „in wechselseitiger Inspiration von Rollenschreiber und Rolleninterpreten ein ganzes Instrumentarium spezifischer Effekte.“³²⁷ Im Fall von *Minetti* handelt es sich um eine „nicht geschriebene Dialektik des Scheiterns“³²⁸, welche nur unter bestimmten Voraussetzungen funktioniert, nämlich

wenn das Publikum das Stück zugleich rezipiert (es sieht den berühmten Schauspieler) und interpretiert (der gescheiterte Mime geht zugrunde), und beide Ebenen miteinander verbindet. Wenn das Stück *Minetti* für Minetti geschrieben worden ist, dann ist diese Rezeption miteingeplant. Das würde auch heißen, daß nach dem Tod Minettis niemand mehr das Stück Minetti spielen dürfe. Oder umgekehrt: ohne Minetti ist das Stück Minetti ein Stück über das Scheitern eines Künstlers. Mit Minetti in der Hauptrolle würde dieses Stück zum Triumph eines Künstlers, der aus dem perfekt gespielten Scheitern seine Überlebenskunst macht – eine typische Bernhardsche Thematik.³²⁹

Ähnlich wie bei *Ritter*, *Dene*, *Voss* ist ein Stück, das *Minetti* heißt und von Bernhard Minetti verkörpert wird, notwendigerweise ein anderes, wenn die Besetzung eine andere ist und in schauspielerischer Hinsicht nicht mit der Spielillusion gebrochen wird beziehungsweise gebrochen werden kann. Diese orts- und zeitgebundene Wirksamkeit hat ihren Preis, nämlich die „Gebundenheit an eine Situation, die jede Verlagerung erschwert oder unmöglich macht [...] sobald der Kontext der Uraufführung, auf den das Stück zugeschrieben ist, nicht mehr reproduzierbar ist, wird aus dem Stück ein anderes.“³³⁰

³²⁷ Dies., 1990a. S. 181.

³²⁸ Winkler, 2002. S. 170.

³²⁹ Ebd., S. 171.

³³⁰ Ebd., S. 178.

Diese Ausführungen zeigen nun, dass der Österreich betreffende Teil der Ausgangshypothese, nämlich dass die österreichische Rezeption (analog zur französischen) anhand ihres soziokulturellen Kontextes skizziert werden könne, verkürzt ist: Einerseits ist es weniger per se ein österreichischer Kontext, der das Verständnis der Inszenierungen bedingt, sondern vielmehr ein Uraufführungskontext – der aber sehr wohl ein österreichischer sein kann und in dem Fall auch in diesen spezifischen soziokulturellen Kontext eingebettet ist. Andererseits ist auch die Eigenart Thomas Bernhards, seine Stücke mit ganz bestimmten Personen szenisch realisieren zu wollen – allen voran mit „seinem“ Regisseur Claus Peymann und ausgewählten Schauspielerinnen und Schauspielern – für die Rezeption von entscheidender Bedeutung.

Nachdem nun die Konzepte der Ausgangs- und Zielkultur im Hinblick auf die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke ausführlich behandelt und deren Parameter beziehungsweise die damit verbundenen Hindernisse und Herausforderungen insbesondere unter dem Blickwinkel der örtlichen Gebundenheit erörtert wurden, soll nun abschließend noch die zeitliche Komponente berücksichtigt werden: Wie gestaltet oder verändert sich die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke nach dessen Tod, wiederum unter Berücksichtigung des jeweiligen soziokulturellen Kontextes? Wie entwickelt sich die Rezeption des Dramatikers Thomas Bernhards in Frankreich weiter, nachdem diese mit dem Bernhard-Boom ihren Zenit erreicht hat? Wie geht man in Österreich mit dem dramatischen Werk Bernhards nach dessen Tod um? Entsteht ein Gedenkkult? Diesen Fragen und deren Beantwortung soll nun im letzten Kapitel Raum gegeben werden, indem ausgehend von der Zäsur seines Todes zunächst die unmittelbaren, zeitnahen Reaktionen in der Aufführungspraxis thematisiert werden und in einem zweiten Schritt die Aufmerksamkeit auf die „Gedenkjahre“ nach der Jahrtausendwende, also 70. Geburtstag (2001), 20. Todestag (2009), 80. Geburtstag (2011), gelegt werden.

5. Post Mortem

5.1. Das Testament und seine Folgen

5.1.1. Österreich

Thomas Bernhard stirbt wenige Wochen nach der Aufführung von *Heldenplatz* im Februar 1989. In Österreich ist sein Tod, im Gegensatz zu der bereits skizzierten Aufführungspraxis in Frankreich, eine Zäsur, da das von ihm kurz vor seinem Tod verfasste Testament die Verbreitung beziehungsweise die Aufführung seiner Werke in Österreich verbietet. Folgender Wortlaut ist im Testament verzeichnet:

Weder aus dem von mir selbst bei Lebzeiten Veröffentlichten noch aus dem nach meinem Tod gleich wo immer noch vorhandenen Nachlaß darf auf die Dauer des gesetzlichen Urheberrechtes innerhalb der Grenzen des österreichischen Staates, wie immer dieser Staat sich kennzeichnet, etwas, in welcher Form auch immer, von mir Verfaßtes, Geschriebenes aufgeführt, gedruckt oder auch nur vorgetragen werden. Ausdrücklich betone ich, daß ich mit dem österreichischen Staat nichts zu tun haben will, und ich verwahre mich nicht nur gegen jede Einmischung, sondern auch gegen jede Annäherung dieses österreichischen Staates meine Person und meine Arbeit betreffend in alle Zukunft.³³¹

Mit diesen für Thomas Bernhard charakteristisch kompromisslosen Zeilen ist sein letzter Wille eigentlich unmissverständlich dargelegt; mit Beispielen der posthumen Veröffentlichung wie *Meine Preise*³³² oder aktuellen Neuinszenierungen auf österreichischen Bühnen wird deutlich, dass dieser Wunsch nicht (anhaltend) respektiert wurde. Wie es dazu gekommen ist, davon soll nun hier die Rede sein.

Bereits 1990 wird aber der erste Versuch gestartet, das Aufführungsverbot zu umgehen, nämlich mit der kreativen Durchsetzung eines bereits vor der Veröffentlichung des Testaments geplanten Gastspieles des Berliner Schiller-Theaters im Rahmen der Wiener Festwochen; es entsteht „eine österreichische Komödie“³³³:

³³¹ Dittmar, 1993. S. 211.

³³² Bernhard, Thomas: *Meine Preise*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

³³³ Haider-Pregler, Hilde: Wiener Festwochen: Bernhards „Elizabeth II.“ in Bratislava. Eine österreichische Komödie. In: Wiener Zeitung, 26. 05. 1990.

Das Szenarium könnte von Thomas Bernhard selbst sein: Wiener Theaterbesucher versammeln sich bei der Oper, um per Autobus nach Bratislava ins Nationaltheater zu fahren, wo es ein Stück von Thomas Bernhard zu sehen gibt, das im ‚hochherrschaftlichen Jahrhundertwendsalon‘ einer Großbürgerwohnung am Opernring spielt...³³⁴

Das Stück *Elisabeth II.*³³⁵ sollte ursprünglich am Burgtheater uraufgeführt werden; dies scheitert jedoch an den Besetzungswünschen Claus Peymanns, der sich Bernhard Minetti wünscht: „Die Uraufführung [...] fand schließlich erst posthum (5. November 1989) in Berlin am Schiller-Theater statt.“³³⁶ Im Rahmen der Wiener Festwochen 1990 wäre ein Gastspiel geplant gewesen; Thomas Bernhards Testament und das damit einhergehende Aufführungsverbot macht dies jedoch unmöglich. Eine unkonventionelle Lösung wird also in der Möglichkeit gefunden, die Aufführungen in Bratislava stattfinden zu lassen; eine Lösung, die ohne der Veränderung der politischen Verhältnisse, genauer: der Wende, nicht möglich gewesen wäre. Diesem ersten Versuch, Thomas Bernhard trotz des Aufführungsverbotes zu spielen, der gewissermaßen durch eine Hintertür möglich wird, folgt die Eröffnung der Theatersaison 1990/91 des Phönix-Theaters in Linz. Thomas Bernhards Stück *Die Berühmten*, das anlässlich des Saisonbeginns gewählt wird, scheint für die Mitglieder der freien Bühne neben inhaltlichen Aspekten „auch von seiner für experimentelle Darstellungsmittel offenen dramaturgischen Struktur her für die programmatisch vertretenen Ansprüche geeignet.“³³⁷ Die Aufführungsrechte wurden zwar im Vorfeld beim dafür zuständigen Suhrkamp-Verlag angefragt, jedoch wenig überraschend nicht zugestanden; nichtsdestotrotz sollte die Spielzeit 1990/91 mit *Die Berühmten* eröffnet werden:

Man entschied sich für einen dramaturgisch radikalen Neubeginn, indem man den Text so lange zerlegte und collagierte, bis man ein skelettiertes Gerüst gefunden hatte, mit dem Ziel, sowohl die Geschichte des Ensembles mit zu reflektieren, als auch das die Aufführung bedrohende Verbot zu thematisieren. [...] Den Textfragmenten der *Berühmten* fügte man die Österreich betreffende Stelle aus Bernhards Testament ein.³³⁸

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Bernhard, Thomas: *Elisabeth II.* In: ders.: *Stücke 4*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 275 – 356.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Haider-Pregler, 2005. S. 295.

³³⁸ Ebd., S. 297f.

Trotz der vom Suhrkamp-Verlag veranlassten einstweiligen Verfügung gegen das Phönix-Theater, nach der dem Ensemble im Fall der Aufführung eine hohe Geldstrafe drohte, findet die Premiere wie geplant statt und löst eine anhaltende Diskussion aus, wie denn nun mit Thomas Bernhards Werk unter Berücksichtigung des Testaments umzugehen sei.³³⁹

In den Jahren des geltenden Aufführungsverbots wird immer wieder thematisiert, dass im Jahre 2059, also nach Ablauf der gesetzlich vorgesehenen Dauer des Urheberrechts, einerseits „mehrere Generationen ohne das Erlebnis einer lokalen Bernhard-Aufführung herangewachsen wären“³⁴⁰, andererseits seine (Bühnen-)Sprache anders, nämlich tot, wirken würde „ohne den gegenseitig belebenden Kontakt zu heimischen Sprechern.“³⁴¹ Hermann Beil, Chefdramaturg von Claus Peymann und somit langjährige Dramaturg von Thomas-Bernhard-Stücken, soll exemplarisch als Vertreter dieser Argumentationslinie genannt werden. Die (offizielle) Aufhebung des Aufführungsverbotes ließ immerhin gut zehn Jahre auf sich warten.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Jacques Le Rider in den 1990er Jahren (1994 bis 1996) unter anderem die Funktion des Leiters des französischen Kulturinstituts in Wien bekleidet – und als solcher macht er das Unmögliche möglich: Im Studio Molière, einer frankophonen Bühne im 9. Wiener Gemeindebezirk, welche zum französischen Kulturinstitut gehört, wird vom 17. bis einschließlich 19. Mai 1996 ein Gastspiel des Thomas Bernhard Stücks *Einfach kompliziert – Simplement compliqué* – gezeigt.

Trotz Thomas Bernhards fatalem Testament, worin er eine Österreichsperre seiner Werke auf Dauer des Urheberrechts verfügte, gaben Erben und Suhrkamp-Verlag ihr Einverständnis, daß, von den Repertoire-Inszenierungen des Burgtheaters abgesehen, endlich wieder ein Stück des wohl bedeutendsten österreichischen Gegenwartsautors auf einer Wiener Bühne gezeigt werden darf. Mit der Produktion des Théâtre Nationale des Toulouse Midi-Pyrénées von ‚Simplement compliqué‘ [...] kehrt Thomas Bernhard in französischer Sprache nach Österreich zurück.³⁴²

³³⁹ Vgl. ebd., S. 300.

³⁴⁰ Honegger, 2003. S. 418.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Haider-Pregler, Hilde: Studio Molière: „Simplement compliqué“ mit Serge Merlin. Bernhards Heimkehr nach Wien. In: Wiener Zeitung, 19. 5. 1996.

Die Hoffnung, die am Ende der in der Wiener Zeitung von Frau Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler verfassten Kritik ausgesprochen wird, das Ereignis könne „für die Bernhard-Rezeption in Österreich einen Wendepunkt bringen“³⁴³, erweist sich als durchaus begründet, wenn das zündende Ereignis auch erst zwei Jahre später passiert: Im Jahr 1998 wird die Thomas-Bernhard-Privatstiftung auf die Initiative des Universalerben und Halbbruder Thomas Bernhards Dr. Peter Fabjan gegründet, mit dem Ziel, als private und unabhängige Institution das Werk Thomas Bernhard im In- und Ausland zu vertreten.³⁴⁴ Damit wird auf den Wortlaut des Testaments reagiert, laut dem Bernhard sich dezidiert vom österreichischen Staat distanziert. Im Sinn eines „verantwortungsbewußten Umgangs mit dem Erbe“³⁴⁵ hebt die Thomas-Bernhard-Privatstiftung schließlich das Aufführungsverbot auf und gründet die Internationale Thomas Bernhard Gesellschaft, die sich als „internationales Forum zum Austausch von Informationen und zur Vermittlung von Kontakten“³⁴⁶ versteht.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass es sich in dem Zeitraum zwischen 1989 und 1999 keineswegs um eine völlig „bernhardfreie“ Zeit im österreichischen Kulturleben handelt. Einerseits konnte das Burgtheater „dank seines Sonderabkommens die im Repertoire stehenden Werke – *Der Theatermacher*, *Ritter*, *Dene*, *Voss*, *Einfach kompliziert*, *Heldenplatz* und ein nach *Der deutsche Mittagstisch*³⁴⁷ benannter Einakter-Abend – weiterhin spielen“³⁴⁸, andererseits gibt es in vielen österreichischen Haushalten Kabelfernsehen, und bekanntlich wurden Thomas Bernhard Inszenierungen auch fürs Fernsehen aufgezeichnet und in der Folge ausgestrahlt. Das bekannteste Beispiel hierfür ist die Salzburger Inszenierung von *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, die trotz der nur einmalig zustande gekommenen Aufführung im Salzburger Landestheater durch diese Aufnahme angesehen werden kann.

Im Jahr 1999 jedenfalls fällt das Aufführungsverbot von Thomas-Bernhard-Stücken an österreichischen Bühnen und Claus Peymann inszeniert in seiner letzten Theatersaison als Burgtheaterdirektor zweimal Bernhard: Zum Einen das (erste) Dramolett *Claus*

³⁴³ Ebd.

³⁴⁴ Thomas-Bernhard-Privatstiftung. www.thomasbernhard.at/privstif/index.html. Stand: 30.5.2011.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Über die ITBG. <http://www.thomasbernhard.at/itbg/index.html>. Stand: 30.5.2011.

³⁴⁷ Bernhard, Thomas: *Der deutsche Mittagstisch*: Dramolette. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Edition Suhrkamp; 1480).

³⁴⁸ Haider-Pregler, 2005. S. 304.

*Peymann verläßt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien.*³⁴⁹ Geschrieben anlässlich Peymanns Wechsel vom Schauspielhaus Bochum ans Burgtheater Wien, wird es nun zu dessen Abschied vom Burgtheater gespielt. Zum Anderen findet am 15.1.1999 die österreichische Erstaufführung von *Vor dem Ruhestand* statt.³⁵⁰ Das Stück, dessen Rezeption in seinem Uraufführungskontext Thomas Bernhard zum politischen dramatischen Schriftsteller avancieren ließ, bewegt 1999 nicht mehr: „Niemand wurde provoziert, niemand wurde brüskiert.“³⁵¹ Dies erinnert an die Ausführungen in Gitta Honeggers Bernhard-Biographie, nach denen sich in der österreichischen Rezeption zehn Jahre nach Bernhards Tod ein Wendepunkt ablesen lässt: Statt dem berüchtigten Skandalautor akzeptiere man ihn „als schrulligen alten Mann, einen lieben, wenn auch verrückten Verwandten, den man gelegentlich besuchte, um in Erinnerungen zu schwelgen und Familienbräuche aufrecht zu erhalten“³⁵² – abseits der intendierten zeitlichen und räumlichen Verortung verliert die Inszenierung an Wucht und der Möglichkeit zu provozieren, was auf die gegenseitige Wirkung von Stück und soziokulturellem Kontext verweist, für den es geschrieben wurde:

Die sehr nostalgische Wiener Premiere von *Vor dem Ruhestand* wirkte harmlos, die Haßtiraden verpufften, das Publikum lachte, kein Gegner wurde aus der Reserve hervorgelockt. Dieser gruselige Spuk, diese erschauern lassende Alltäglichkeit des Furchtbaren haben an Provokationspotential und Schärfe verloren.³⁵³

Obwohl die tagespolitische Aktualität hinsichtlich einer Adaption einiges zu bieten hat, wird dieser Weg nicht in der Inszenierung gewählt: Aktuell wären zum Beispiel der Prozess gegen Heinrich Gross aufgrund der Verbrechen, die er als NS-Psychiater an der städtischen Nervenklinik für Kinder *Am Spiegelgrund* mit der Euthanasie behinderter Kinder zu verantworten hatte, oder der Aufstieg Jörg Haider mit seiner FPÖ gewesen, einer rechtspopulistische Partei, die im Jahr 2000 sogar zum Regierungsmitglied wird.

³⁴⁹ Bernhard, Thomas: *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen: drei Dramolette*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

³⁵⁰ Vgl. Le Moal-Piltzing, Pia: Auch den Abschied kann man wiederholen. Wiener Thomas-Bernhard-Inszenierungen zum 10. Todestag. In: Béhar, Pierre u.a. [Hrsg.]: *Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. Bis 23. Juni 1999*. St. Ingbert: Röhrig, 2001. (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur; 15). S. 307 – 333. S. 307.

³⁵¹ Ebd., S. 314.

³⁵² Honegger, 2003. S. 418f.

³⁵³ Le Moal-Piltzing, 2001. S. 329.

Zu letzterem bleibt zu sagen, dass das Bedecken der Uniform am Schluss des Stückes (anstatt sie auszuziehen) sechs Monate vor den Nationalratswahlen retrospektiv durchaus politisch gedeutet werden hätte können, doch „weder die Kritiker noch das lachende Publikum [sahen] die bestürzende Zukunftsvision.“³⁵⁴ In Frankreich wird die Aufhebung des Aufführungsverbots vorsichtig gesagt argwöhnisch betrachtet; die französische Rezeption nach Thomas Bernhards Tod, soll an dieser Stelle im Zentrum des Interesses stehen und besprochen werden.

5.1.2. Frankreich

Von französischer Seite ist, wie angedeutet, die Euphorie über die Aufhebung des Aufführungsverbotes in Österreich beziehungsweise die Herangehensweise, sich über Thomas Bernhards Testament und somit seinen letzten Willen hinweg zu setzen, enden wollend: So konstatiert Jean-Marie Winkler, dass für die meisten Österreich-Forscher in Frankreich der Staat Österreich Thomas Bernhard verraten hat, „indem sein Testament umgangen worden ist (natürlich des Geldes wegen).“³⁵⁵ Dieser Feststellung folgt zumeist „ein Angriff gegen die perfide Thomas-Bernhard-Stiftung und die ebenso perfiden Österreicher, die Bernhard gegen seinen Willen feiern.“³⁵⁶ Die Germanistin Hélène Weishard, die bereits in ihrer Dissertation das problematische Verhältnis von Thomas Bernhard und Österreich thematisiert³⁵⁷, bedauert anlässlich dessen zehnten Todestages die fehlende (gesellschaftskritische) Stimme Thomas Bernhards hinsichtlich der österreichischen Identität:

Il semblerait que [...] ses prophéties les plus sombres se réalisent. Ainsi, on assiste aujourd’hui à une recrudescence des théories d’extrême droite, attestée par les succès électoraux d’un Jörg Haider. Les flottements de la classe politique autrichienne quant à la conduite à tenir montrent que la réalité socio-politique dépasse quelquefois la fiction bernhardienne. [...] Bernhard était certes réputés pour son art de l’exagération, mais force est de constater que les accusations qu’il proférait semblent pour une large part justifiées. On ne peut donc que regretter que sa voix contestataire ne s’élève plus aujourd’hui pour dénoncer de tels agissements.³⁵⁸

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Winkler, 2002. S. 172.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Weishard, Hélène: Thomas Bernhard et l’Autriche. Analyse d’une relation problématique. Metz: thèse de doctorat, 1997.

³⁵⁸ Weishard, Hélène: Thomas Bernhard et l’Autriche: Les apories du discours identitaire. In : Weinmann, Ute [Hrsg.] : Regards sur Thomas Bernhard. Asnières : Institut d’Allemand d’Asnières, 2002. (= PIA, Publications de l’Institute d’Allemand: Volume hors collection). S. 77 – 94. S. 93.

Im Rahmen dieser Arbeit wurde bereits ausführlich auf die Gefahren beziehungsweise Rezeptions- beziehungsweise Interpretationsfallen hingewiesen, die aus der Vermischung und Identsetzung der persönlichen Meinung eines (dramatischen) Autors und den Aussagen der von diesem erschaffenen fiktiven Figuren entstehen können, davon soll hier nicht mehr die Rede sein. Das angeführte Beispiel verdeutlicht jedoch, dass Thomas Bernhard auch noch zehn Jahre nach seinem Tod als „(schlechtes) Gewissen“ wahrgenommen wird, als Person des öffentlichen Lebens, die durch ihren bedingungslosen Blick aufzurütteln vermag.

In Österreich bedeutet der Tod Thomas Bernhards, wie bereits erwähnt, eine Zäsur, die in Frankreich in dem Ausmaß naturgemäß nicht bemerkbar ist, schon weil sich an den Rahmenbedingungen der möglichen Aufführungspraxis im Hexagon nichts ändert. Die französische Presse widmet Thomas Bernhard nach seinem Tod eine Vielzahl an Artikeln über Wirkung und Werk, die in drei Kategorien unterteilt werden können: „D’abord, ils présentent l’ensemble de l’œuvre à la lumière de la biographie [...] ensuite, ils traitent de l’œuvre dramatique. Un troisième axe évoque Thomas Bernhard en tant que personnalité publique et sa « chronique scandaleuse ».“³⁵⁹ Letzteres, also die posthume Darstellung Thomas Bernhard als Skandalautor, „à l’homme révolté contre la société“³⁶⁰, der sich insbesondere gegen den österreichischen Staat wendet, hängt einerseits mit der Genese der Bernhard-Rezeption in Frankreich, die bereits skizziert wurde, andererseits nicht zuletzt auch mit dem Wortlaut seines Testaments zusammen.

Ab 1992, ein Jahr nach dem Erfolg von *Place des Héros* in Paris, wird es ruhig um die Stücke Thomas Bernhards, und dementsprechend ist auch seine mediale Präsenz nicht mehr vergleichbar mit dem „Bernhard-Boom“ Ende der 1980er Jahre, trotzdem bleiben seine Werke und deren Autor in Erinnerung: „Dans toute l’Europe et particulièrement en France, Thomas Bernhard serait devenu un auteur-culte d’une culture en déroute, dont il faut – malgré l’ancrage de son œuvre dans un contexte autrichien – considérer l’universalité et éviter une lecture trop étroite.“³⁶¹ Mitte der 1990er Jahre kommt es wieder zu Bernhard-Produktionen, interessanterweise sind sie diesmal nicht auf Paris beschränkt, sondern kommen aus dem gesamten frankophonen Raum, gespielt wird

³⁵⁹ Weinmann, 2000. S. 228.

³⁶⁰ Ebd., S. 231.

³⁶¹ Weinmann, 2000. S. 254.

„notamment au Québec, en Belgique ou en province.“³⁶² In der Zeit nach Bernhards Tod werden auch nach und nach Prosastücke für die Bühne adaptiert, so bereits *Le Naufragé* und *Le Neveu de Wittgenstein*³⁶³ in der Theatersaison 1990/91 und schließlich die im Rahmen des renommierten Festival d’Avignon erarbeitete Bühnenfassung von *Maîtres anciens*³⁶⁴ in einer Inszenierung von Denis Marleau, „considéré comme un des spectacles les plus réussis du Festival d’Avignon 1996.“³⁶⁵

Aus Mangel an Primärwerken werden insbesondere Interviews übersetzt und Thomas Bernhard wird zum Objekt wissenschaftlicher Forschung; dies wurde bereits im zweiten, frankreichspezifischen Kapitel näher ausgeführt. Abschließend soll nun noch von den Gedenkfeiern die Rede sein, die anlässlich von runden Geburtstagen beziehungsweise Todestagen stattfinden; insbesondere sollen hierbei der 70. Geburtstag im Jahr 2001, der 20. Todestag 2009 und der 80. Geburtstag 2011 berücksichtigt werden. Die Auswahl der anlassbezogenen Besonderheiten bezieht sich in erster Linie auf Österreich, da in Rücksprache sowohl mit dem Österreichischen Kulturforum in Paris als auch mit der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft in Österreich in Frankreich kein vergleichbarer „Gedenkkult“ um den österreichischen Dramatiker betrieben wird; die französischen Verhältnisse werden im Anschluss skizziert.

5.2. Gedenken an Thomas Bernhard

Auf der Homepage der Internationalen Thomas Bernhard Gesellschaft (ITBG) finden sich die Aktualitäten der letzten zehn Jahre; unter Rekurs auf die dort aufgelisteten Geschehnisse sollen die wichtigsten Ereignisse, die zu Ehren des Jubilars stattfinden, festgehalten werden. Da eine vollständige Auflistung aller Gedenkfeiern anhand den archivierten Angaben auf der Webseite der ITBG zwar möglich, jedoch nicht besonders interessant wäre, soll hier für die drei gewählten Daten (70. und 80. Geburtstag beziehungsweise 20. Todestag) jeweils eine Auswahl getroffen werden, wobei einführend erwähnt zunächst Österreich im Mittelpunkt stehen soll.

³⁶² Ebd., S. 255.

³⁶³ Bernhard, Thomas : *Le Neveu de Wittgenstein*. Une amitié. Traduit de l’allemand par Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1985. (= Collection Du monde entier).

³⁶⁴ Ders., Thomas : *Maîtres Anciens*. Comédie. Traduit de l’allemand par Gilberte Lambrichs. Paris : Gallimard, 1988. (= Collection Du monde entier).

³⁶⁵ Ebd.

Durch die freundliche Hilfe von Frau Marie-Christine Baratta-Dragono, Generalsekretärin der ITBG, wird auch die Erörterung der Feierlichkeiten in Frankreich (oder zumindest die in zeitlicher Nähe der Anlässe stattfindenden Geschehnisse) möglich.

Anlässlich des 70. Geburtstages 2001 wird das Thomas Bernhard Archiv in der Villa Stonborough-Wittgenstein in Gmunden eröffnet, wo der literarische Nachlass des Schriftstellers der Wissenschaft zur Verfügung gestellt wird.³⁶⁶ Im Salzburger Museum Carolino Augusteum findet eine Sonderausstellung zu Thomas Bernhard und Salzburg statt, das Thomas Bernhards Beziehung zu Salzburg unter anderem unter Berücksichtigung seiner Autobiographie, Zeitungsartikeln und den Salzburg inhaltlich (be)treffenden Theaterstücken skizziert. Auch im Salzburger Landestheater, das einst (1955) von Thomas Bernhard in der Zeitschrift *Die Furche* eine Zukunft als „Rummelplatz des Dilettantismus“³⁶⁷ vorhergesagt bekommen hatte und die Stücke des Spielplanes als „sauer gewordene Schlagobersmärchen“³⁶⁸ bezeichnet worden waren, feiert man einen der berühmtesten Söhne der Stadt: Zum 70. Geburtstag wird eine Gedenktafel zu den fünf im Salzburger Landestheater uraufgeführten Dramen enthüllt und eingeweiht.³⁶⁹

Im Jahr 2009 gibt es wieder eine Ausstellung zu Thomas Bernhard zu sehen, diesmal allerdings im Wiener Theatermuseum mit dem Titel *Österreich selbst ist nichts als eine Bühne. Thomas Bernhard und das Theater*³⁷⁰. Zu dieser Ausstellung ist auf der Homepage des Theatermuseums zu lesen, dass in der Konzeption insbesondere Salzburg und Wien als österreichische Uraufführungsorte berücksichtigt wurden und anhand der Dramen *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, *Die Macht der Gewohnheit*, *Der Theatermacher*, *Ritter*, *Dene*, *Voss* und *Heldenplatz* und deren Entstehungsgeschichten und Rezeption zentrale Aspekte der Theaterarbeit Thomas Bernhards beleuchtet werden.

³⁶⁶ Vgl. Thomas Bernhard Archiv. <http://www.thomasbernhard.at/tbarchiv/index.html>. Stand: 31.5.2011.

³⁶⁷ Bernhard, Thomas: Salzburg wartet auf ein Theaterstück. In: Bayer, Wolfram: *Der Wahrheit auf der Spur: Reden, Leserbrief, Interviews, Feuilletons*. Berlin: Suhrkamp, 2011. S. 26 – 28. S. 26.

³⁶⁸ Ebd.

³⁶⁹ Vgl. Thomas Bernhard Archiv. <http://www.thomasbernhard.at/tbarchiv/index.html>. Stand: 31.5.2011.

³⁷⁰ Vgl. den dazugehörigen Ausstellungskatalog: Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: *„Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“: Thomas Bernhard und das Theater*. Wien: Brandstätter, 2009.

Entwurfszeichnungen, Szenenfotos und Dokumente aus dem Nachlass reichern die Ausstellung, die auch mit Filmmaterial und Dekor arbeitet, zusätzlich an.³⁷¹ Der 20. Todestag dient also einerseits erfreulicherweise dazu, den Dramatiker Thomas Bernhards ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen, der meist zu Gunsten der Prosa vernachlässigt wird; auch die Neuinszenierung des Stückes *Immanuel Kant*³⁷² unter der Regie des neu designierten Burgtheater Direktors Matthias Hartmann in der Saison 2009/10 trägt zum Fokus auf den dramatischen Schriftsteller bei. Andererseits wird mit der posthumen Veröffentlichung von *Meine Preise* ein weiteres Mal die Privatperson Thomas Bernhard öffentlich thematisiert. *Meine Preise*, eine Notizsammlung aus Bernhards Nachlass, erzählt von einer Auswahl an Preisen und deren Verleihung; es ist, wie im Klappentext zu lesen ist „ein Selbstporträt des Schriftstellers als Preisempfänger“³⁷³. Ob jedoch der „Bernhard-Kenner“ tatsächlich „Unbekanntes über Schreiben und Leben des Autors“³⁷⁴, wie ebenfalls prophezeit wird, erfährt, sei dahin gestellt: Zum Einen ist das abgeschlossene Manuskript zwar von Thomas Bernhard zum Druck vorgesehen gewesen, jedoch aber erst posthum erschienen; zum Anderen sei (wiederholt) auf die (problematische) Identsetzung von literarischem Ich und Autor verwiesen: Selbst wenn Thomas Bernhard basierend auf wahren Begebenheiten berichtet, ist die Form, die er wählt, Prosa. Mit *Meine Preise* inszeniert der Selbstdarsteller Thomas Bernhard die öffentliche Wahrnehmung seiner Privatperson.

Der 80. Geburtstag Bernhards und die damit verbundenen Feierlichkeiten in Österreich wurden bereits in der Einleitung erwähnt, insbesondere die „Geburtstagswoche“, die in den Medien mit Artikeln, Radiosendungen und Filmen beziehungsweise Fernsehdiskussionen begangen wurde. Nicht erwähnt wurde jedoch die im Literaturhaus Salzburg stattfindende Buchpräsentation des Werkes „Der Wahrheit auf der Spur: Reden, Leserbriefe, Interviews und Feuilletons“³⁷⁵, das auch in der vorliegenden Arbeit sehr hilfreich war und dem Mangel an neuen Primärtexten gut entgegen wirken kann. Weiters wird im Rahmen der Fotoausstellung auch die 40-minütige filmische Dokumentation „und, also, aber“ von Sepp Dreissinger gezeigt, in der verschiedene

³⁷¹ Ausstellung Österreich selbst ist nichts als eine Bühne. Thomas Bernhard und das Theater.

<http://www.khm.at/de/khm/ausstellungen/archiv/2010/oesterreich-selbst-ist-nichts-als-eine-buehne/>
Stand: 1.6.2011.

³⁷² Bernhard, Thomas: *Immanuel Kant*. In: ders.: *Stücke 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1534). S. 251 – 340.

³⁷³ Bernhard, 2009.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Bayer, 2011.

Personen aus dem Umfeld Thomas Bernhards von dem Jubilar erzählen, wie zum Beispiel Gert Voss, Claus Peymann, eine Kellnerin aus Ohlsdorf und sein Halbbruder Dr. Peter Fabjan.³⁷⁶ Als letzter die österreichische Gedenkkultur betreffende Punkt soll an dieser Stelle der anlässlich des 80. Geburtstages von Thomas Bernhard stattfindenden Premiere des Stückes *Einfach kompliziert* am Wiener Akademietheater besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Die direkt zum Jubiläum stattfindenden Feiern sind laut der deutschen *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (FAZ) wenig gelungen:

Ein dämmeriger Vorleseabend mit Streichertrio, so weihevoll, als solle dem Jubilar posthum das Große Österreichische Ehrenzeichen für Poltern und Provozieren verliehen werden. Auch im intimen Rahmen des Akademietheaters weht drei Tage später im leisen Bühnenwind ein schwarzseidener Trauerflorvorhang mit den Lebens- und Todesdaten des illustren Meisters. Soll das etwa so weitergehen mit der geistlosen Totenfeier? Dann fliegt das Bahrtuch mit einem Schlag davon.³⁷⁷

Claus Peymann führt Regie, Gert Voss übernimmt die Rolle des alten Schauspielers, der in der Konzeption eine Verdichtung und Durchmischung aller für Minetti erarbeiteten Rollen auf sich vereint und sich „wie in einem Kaleidoskop zu einem vertrauten und dennoch neuen Bild zusammen [setzt]“³⁷⁸, Karl-Ernst Herrmann erschafft sowohl Bühnenbild als auch die Kostüme – business as usual. Jedoch: Dieses Stück gehört zu den wenigen, die Claus Peymann nicht für die Uraufführung erarbeitet hat, und der Text wirkt in der 2011 auf die Bühnen gebrachten Version „wie eine direkt auf Gert Voss zugeschriebene Hommage“³⁷⁹, unter anderem auch deshalb, weil Gert Voss Ende der 1980er Jahre in einer Inszenierung von Claus Peymann die Titelrolle in dem Shakespeare Stück *Richard III.* am Wiener Burgtheater verkörpert hat, also dieselbe Rolle, von der die Figur des alten Schauspielers träumt und dessen Krone dieser nach wie vor (wenn auch nur zu Hause) trägt. Das Burgtheaterpublikum sieht also in der Inszenierung mehrere Ebenen, die erst aufgrund ihrer Sehgewohnheiten und der Erinnerung an vergangene Inszenierungen auf dieser geschichtsträchtigen Bühne

³⁷⁶ Dreissinger, Sepp: „und, also, aber“: Über Thomas Bernhard reden. <http://roi.orf.at/artikel/265838>. Stand: 01.06.2011.

³⁷⁷ Schümer, Dirk: Claus Peymann inszeniert Thomas Bernhard. Da fliegt das Bahrtuch mit einem Schlag davon. 15.02.2011. In: <http://www.faz.net/artikel/C30794/claus-peymann-inszeniert-thomas-bernhard-da-fliegt-das-bahrtuch-mit-einem-schlag-davon-30327760.html>. Stand: 12.06.2011.

³⁷⁸ Haider-Pregler, Hilde : Komödiantisch-Philosophisches Lach- und Lebenstheater. In: Wiener Zeitung, 14.02.2011. <http://www.wienerzeitung.at/default.aspx?tabID=3905&alias=wzo&cob=543856>. Stand: 12.06.2011.

³⁷⁹ Ebd.

möglich werden. Während in Österreich diese Ausstellungen, Veranstaltungen, Veröffentlichungen und Inszenierungen in direktem Zusammenhang mit den jeweiligen Jahrestagen stehen, ist dies in Frankreich schwierig zu konstatieren. Auf eine Anfrage diesbezüglich bei der ITBG konnte Frau Marie-Christine Baratta-Dragono folgende Auskünfte geben: Im Herbst 2001 findet die Ausstellung „Thomas Bernhard. Fotos und Manuskripte aus dem Nachlass“ in der städtischen Bücherei in der Stadt Brive-la-Gaillarde im Südwesten Frankreichs statt; allerdings ist dies eher der Buchmesse geschuldet, die 2001 im Zeichen der deutschsprachigen Literatur steht und weniger dem 70. Geburtstag des Autors. Ebenso geht weder aus der Inszenierung von Michel Raskine von *Au but*³⁸⁰ am Théâtre du Point in Lyon im selben Jahr noch aus dem 2002 herausgegebenen Sammelband zu Thomas Bernhard von Pierre Chabert und Barbara Hutt ein bewusstes Gedenken an den sich jährenden Geburtstag des Autors hervor.

Mit dem zwanzigsten Todestag 2009 verhält es sich jedoch anders: *Europe. Revue littéraire mensuelle* widmet die März-Ausgabe der monatlich erscheinenden Zeitschrift, die sich, 1923 gegründet, als „une revue littéraire et culturelle qui a traversé le XX^e siècle et dont l'identité se tisse entre ses nombreux projets et sa riche mémoire“³⁸¹ versteht, dem Andenken Thomas Bernhards. Der Jahrestag seines Todes ist „une belle occasion“³⁸², um sich an das Werk des Schriftstellers zu erinnern; das Motiv des Todes in seinem Werk ist zentral. Weiters widmet der französische Radiosender France Culture dem österreichischen Autor im Frühjahr 2009 einen Zyklus; der Titel lautet *Thomas Bernhard, l'instant de l'artiste* und unter anderem findet die bereits 1975 erstmals ausgestrahlte Radioversion von *L'Ignorant et le Fou* Eingang ins Programm des Zyklus. Dem Titel folgend wird anhand der zur Koloraturmaschine gewordenen Sängerin die Vergänglichkeit der Artistik thematisiert.³⁸³ Allerdings lässt sich hier wiederum kein direkter Zusammenhang mit dem 20. Todestag Thomas Bernhards feststellen.

³⁸⁰ Bernhard, Thomas: *Au but*. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1987.

<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=99>. Stand : 5.9. 2011.

³⁸¹ Vgl. *Europe. Revue littéraire mensuelle*. www.europe-revue.net Stand : 11.06.2011.

³⁸² Lecerf, Christine: *Une belle occasion*. In: *Europe. Revue littéraire mensuelle*. 03/2009.

<http://www.europe-revue.net/parutions-2009/mars-2009-thomas-bernhard/thomas-bernhard-.pdf>.

Stand: 11.06.2011.

³⁸³ Vgl. Cycle Thomas Bernhard – „L'Ignorant et le fou“. <http://www.franceculture.com/emission-cycle-thomas-bernhard-l-ignorant-et-le-fou-2009-07-05.html>. Stand: 11.06. 2011.

Auch die Inszenierung von *Une Fête pour Boris*³⁸⁴ im Rahmen des Festival d'Avignon in der Konzeption von Denis Marleau, der wie bereits erwähnt schon mit *Maîtres anciens* im Jahre 1996 von sich reden macht, steht nicht explizit unter dem Aspekt des Gedenkens an den runden Todestag.

Im Jahr 2011 ändert sich nichts an der französischen Gedenkkultur Thomas Bernhard betreffend; die Generalsekretärin der ITBG, Frau Marie-Christine Baratta-Dragono, konstatiert: „A notre connaissance, il n’y a pas eu de manifestations en France à l’occasion du 80ème anniversaire de Thomas Bernhard.“³⁸⁵ Ob es nun „typisch österreichisch“ beziehungsweise „typisch französisch“ ist, (k)einen Gedenkkult zu betreiben, soll im Rahmen dieser Arbeit nicht mehr beantwortet werden, obwohl natürlich in direktem Zusammenhang mit dem Anliegen der vorliegenden Diplomarbeit und ihrer Fragestellung steht, wie sich das Andenken von verstorbenen (dramatischen) Schriftstellerinnen und Schriftstellern im jeweiligen soziokulturellen Kontext gestaltet und auf Basis dessen die Frage aufzuwerfen, welche Unterschiede zwischen Österreich und Frankreich ausgehend von dieser Basis resultieren.

Es sei jedoch bei der Feststellung verblieben, dass der Unterschied zu allererst darin begründet liegt, dass Thomas Bernhard in Frankreich ein österreichischer Autor ist, der, bei aller Universalität, doch den Staat Österreich als Fallbeispiel heranzieht, wohingegen Thomas Bernhard in Österreich – naturgemäß – eine ganz andere Bedeutung zu kommt.

³⁸⁴ Bernhard, Thomas : *Une fête pour Boris*. Traduit de l’allemand par Claude Porcell, 1996.
<http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=114>. Stand : 6.9. 2011.

³⁸⁵ Baratta-Dragono, Marie Christine : Re : Feiern zu Jubiläen Geburtstag/Todestag in Frankreich. Email an Julia Walder, 1.6.2011.

6. Résumé

Die Frage, die vorrangig zur Entstehung der vorliegenden Arbeit beigetragen hat, war jene nach dem Einfluss eines spezifischen soziokulturellen Kontextes auf die Rezeption des dramatischen Werkes Thomas Bernhards. Ausgehend von der Idee eines interkulturellen Vergleiches von (nationalen) Rezeptionsunterschieden – Frankreich und Österreich – wurde dieser Frage auf Basis des translationswissenschaftlichen Verständnisses von Ausgangs- und Zielkultur nachgegangen. In der Frage nach einer geglückten Übersetzung wurde die Skopostheorie gewählt, da sie im Vergleich zum Äquivalenzbegriff die Möglichkeit bietet, durch das Verständnis einer Zweckorientierung der Übersetzung deren Funktion mit zu bedenken und nicht notwendigerweise am Konzept der Texttreue hängen zu bleiben. Diese „Sinntreue“ also, so konnte mit Mary Snell-Hornby gezeigt werden, steht in der Übersetzung von Theaterstücken vor Herausforderungen, die die Prosa nicht kennt, nämlich die der „spielbaren, sprechbaren und atembaren Sprache.“³⁸⁶ Die Erörterungen zu Spezifika der Bühnenübersetzung ermöglichten ein in dem gewählten Rahmen differenziertes Bild von Übersetzungen und dem transkulturellen Transfer, der ihnen zugrunde liegt.

Vor diesem theoretischen Hintergrund wurde nun die Hypothese überprüft, die besagt, dass der soziokulturelle Kontext in direktem Zusammenhang mit den jeweiligen Rezeptionsmodi steht beziehungsweise dass Rezeptionsunterschiede (unter anderem) im soziokulturellen Kontext zu suchen sind. In einem ersten Schritt wird dies am Beispiel der französischen Soziokultur versucht; hier wurde die These verifiziert: In den Ausführungen zur französischen Rezeption konnte gezeigt werden, wie eng die Rezeptionshaltung und der soziokulturelle Kontext verwoben sind. Dies wurde zunächst anhand exemplarischer Inszenierungen gezeigt: *L'Ignorant et le Fou* wird direkt vernichtend besprochen, das Verständnis eines tropfenden Wasserhahnes lässt noch nicht erahnen, dass im Laufe der Jahre und der Inszenierungen die Musikalität Thomas Bernhards wahrgenommen wird – was wiederum im Zusammenhang mit der gesteigerten Sensibilität für die Künstlichkeit in seinen dramatischen Werken steht.

³⁸⁶ Snell-Hornby, 1984. S. 113.

Die französische Inszenierung des Stückes *Le Président* und die Missverständnissen rund um die Aufführung sind vor dem Hintergrund der Präsidentschaftswahlen 1981 zu verstehen. Bernhards steigende Popularität ist einerseits durch die sogenannte „deutsche Mode“ begünstigt sowie das Erscheinen der Übersetzung der autobiographischen Erzählungen zu einem Zeitpunkt, als auch in Frankreich viel (Auto-)Biographisches verfasst wird. Sein Durchbruch schließlich mit *Le Faiseur du Théâtre* Ende der 1980er Jahre und der gefeierten Inszenierung von *Heldenplatz* an einem Pariser Boulevardtheater kann nicht verstanden werden, ohne die Veränderungen in der Rezeptionshaltung hinsichtlich der dramatischen Werke Thomas Bernhards zu berücksichtigen, die wiederum eng mit dem soziokulturellen (und politischen, siehe *Le Président*) Kontext verwoben ist, welcher maßgeblich dazu beiträgt, wie (ausländische) Stücke aufgenommen werden (können). Die französische Aufführung von *Heldenplatz* zeigt deutlich, welche Herausforderung es darstellt, einen soziokulturellen Kontext zu übersetzen: Das Unvermögen (oder der Unwille), mit dem Stück die französische Vichy-Vergangenheit zu thematisieren, und stattdessen bewusst aus den im Stück angeprangerten Sozialisten Wiener zu machen, lenkt die Rezeption und *Heldenplatz* wird in seiner französischen Inszenierung genuin missverstanden.

Im Zuge der Ausführungen zur österreichischen Rezeption wurde gezeigt werden, dass es sich hier mit dem Zusammenhang von Rezeption und soziokulturellen Kontext komplexer verhält und nur die „österreichischen Verhältnisse“ nicht ausreichen, um zu verstehen, wie der Dramatiker Thomas Bernhard rezipiert wird. Einerseits liegt dies in der Tatsache begründet, dass es in Österreich wenige Uraufführungen gegeben hat und Bernhards dramatisches Œuvre tief in seinem Uraufführungskontext verwurzelt ist. Viele der erstmaligen szenischen Realisierungen finden in Deutschland statt. Andererseits spielt im Zuge dieser Uraufführungskontexte die Nähe Thomas Bernhards zu bestimmten, ausgewählten Theatermachern eine wesentliche Rolle: Seine Vorliebe für den Regisseur Claus Peymann und die bewusste Auswahl von intelligenten Schauspielerinnen und Schauspielern, für die der Dramatiker Figuren erschafft, beeinflussen die Rezeption in einer nicht zu unterschätzenden Weise. Für eine (gelungene) Inszenierung seiner Stücke und eine adäquate Rezeptionsmöglichkeit sind die personellen Gegebenheiten essentiell.

Die Annahme eines österreichischen soziokulturellen Kontextes, der zunächst als Ausgangskultur gedacht war, greift in einer gedanklichen Ausschließlichkeit zwar zu kurz, bleibt aber für die österreichische Rezeption dennoch relevant und interessant, da die österreichischen kulturellen Institutionen, die als maßgeblich rezeptionsleitend besprochen werden – das Wiener Burgtheater und die Salzburger Festspiele – in diesem soziokulturellen Kontext verhaftet sind. Diese kulturellen Institutionen sind an dieser Stelle interessant für die Fragestellung nach dem Zusammenhang der Rezeption und des soziokulturellen Kontextes geblieben, da so Aufschluss darüber gegeben werden konnte, weshalb insbesondere das Burgtheater – die Salzburger Festspiele können als exterritorial wahrgenommen werden, zumal in den 1980er Jahren dort vor allem Co-Produktionen mit dem Schauspielhaus Bochum und somit Claus Peymann und seinem Ensemble stattfinden – keinen wesentlichen Beitrag zur Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke zu leisten vermag. Hinsichtlich der österreichischen Rezeption wurden exemplarische Inszenierungen zur Illustrierung der soziokulturellen Verortung hinsichtlich der Rezeptionshaltung herangezogen: Sowohl am Burgtheater als auch bei den Salzburger Festspielen spielen die sogenannten „Skandale“ in der Rezeption eine Rolle, die in enttäuschten Erwartungshaltungen liegen. Österreich wird nicht zuletzt deshalb in diesem Rahmen als Gegenpart zu Frankreich besprochen, da Thomas Bernhard als österreichischer (dramatischer) Schriftsteller wahrgenommen wird: In Frankreich sorgen spätestens die „Wiener Sozialisten“ dafür, dass die nationale Verortung deutlich wird.

Das abschließende Post Mortem Kapitel widmete sich Thomas Bernhards Vermächtnis. Auf der österreichischen Seite kommt vorrangig die Thematik des Testaments zur Sprache und die Frage, wie mit dem Aufführungsverbot umzugehen sei; Pionierarbeit dabei hat das Phönix Theater in Linz geleistet, das mit der Inszenierung von *Die Berühmten* 1991 die Diskussion in Gang bringt. Jenseits des Rheins galt die Beschäftigung der Frage, wie sich die Rezeption nach dem Bernhard-Boom Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre weiterentwickelt. Insbesondere ist hier der (kollektive) Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Thomas Bernhard zu nennen, sowie die Übersetzung von Interviews aus Mangel an Primärwerken. Gedenkkult um Thomas Bernhard gibt es jedoch keinen; die Jubiläen der Geburts- und Todestage der Jahre 2001, 2009 und 2011 werden in Frankreich kaum mit Inszenierungen, Ausstellungen oder Symposien begangen.

Ein Vergleich zwischen den unterschiedlichen Gedenkkulturen rundet die Ausführungen ab: In Österreich werden Jahrestage Thomas Bernhard betreffend mannigfaltig gefeiert – dies hat jedoch weniger mit einem soziokulturellen Kontext „an sich“ zu tun, sondern mehr mit der Tatsache, dass man einem geflügelten Wort nach in Österreich erst zu leben beginnt, wenn man bereits tot ist.

Aufgrund der Eingrenzung im Hinblick auf eine konkrete Forschungsfrage wurden in der vorliegenden wissenschaftlichen Arbeit bestimmte Aspekte bewusst ausgeklammert; diese sollen nun erörtert und abschließend ein Ausblick für weitere Forschungsmöglichkeiten gegeben werden. Ein interessanter Aspekt war die Gegenüberstellung von Ausgangs- und Zielkultur. Die Komplexität erlaubt, allein zur Frage der Ausgangskultur oder der Zielkultur ausgiebig zu forschen. In der vorliegenden Arbeit wurde der französische soziokulturelle Kontext mit dem österreichischen in Beziehung gesetzt; wenn nun jedoch die Ausgangsbeziehungsweise die Zielkultur sprachlich gefasst wird, also nicht in den Grenzen der jeweiligen Nationalstaaten, sondern im Hinblick auf einen frankophonen beziehungsweise deutschsprachigen Kontext, eröffnet sich eine Fülle an neuer Herangehensweisen und Erkenntnisse, die in weiteren Arbeiten behandelt werden können.

Spannend in der Diskussion rund um einen soziokulturellen Kontext und die spezifische Verortung, auch bezüglich des Schreibens gegen eine Erwartungshaltung und einen Uraufführungskontext, wäre sicherlich auch das Stück *Heldenplatz* gewesen, das im Rahmen dieser Abschlussarbeit in seinem österreichischen Uraufführungskontext nur am Rande besprochen wurde. Diese Inszenierung inklusive ihrer Rezeption, die unter Berücksichtigung der Aufregung im Vorfeld eine beachtliche Vorlaufzeit bietet, bereits ausführlich und erschöpfend im Rahmen anderer Arbeiten³⁸⁷ erörtert; der Fokus auf die französische Inszenierung erschien mir ein geeigneter Weg, das Stück nicht unberücksichtigt zu lassen, jedoch eine neue Perspektive in der Diskussion zu eröffnen.

³⁸⁷ Vgl. hierzu zum Beispiel Glac, Malgorzata: Kollektives Schweigen – öffentlicher Skandal: NS-Vergangenheit in Elfriede Jelineks „Präsident Abendwind“ und „Heldenplatz“ von Thomas Bernhard. Marburg: Tectum-Verlag, 2008.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

7.1.1. Deutsch

Dramatik

Bernhard, Thomas: Ein Fest für Boris. In: ders.: Stücke 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988 (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 7 – 77.

Ders.: Der Ignorant und der Wahnsinnige. In: ders.: Stücke 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 79 – 169.

Ders.: Die Jagdgesellschaft. In: ders.: Stücke 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 171 – 249.

Ders.: Die Macht der Gewohnheit. In: ders.: Stücke 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch, 1524). S. 251 – 349.

Ders.: Der Präsident. In: ders.: Stücke 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1534). S. 7 – 116.

Ders.: Die Berühmten. In: ders.: Stücke 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1534). S. 117 – 202.

Ders.: Minetti. In: ders.: Stücke 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1534). S. 203 – 250.

Ders.: Immanuel Kant. In: ders.: Stücke 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1534). S. 251 – 340.

Ders.: Der deutsche Mittagstisch: Dramolette. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Edition Suhrkamp; 1480).

Ders.: Vor dem Ruhestand. In: ders.: Stücke 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1544). S. 7 – 114.

Ders.: Der Weltverbesserer. In: ders.: Stücke 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988. (= Suhrkamp-Taschenbuch; 1544). S. 115 – 190.

Ders.: Am Ziel. In: ders.: Stücke 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
(= Suhrkamp-Taschenbuch; 1544). S. 285 – 387.

Ders.: Der Schein trügt. In: ders.: Stücke 3. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
(= Suhrkamp-Taschenbuch; 1544). S. 389 – 463.

Ders.: Der Theatermacher. In: ders.: Stücke 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
(= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 7 – 116.

Ders.: Ritter, Dene, Voss. In: ders.: Stücke 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
(= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 117 – 227.

Ders.: Einfach kompliziert. In: ders.: Stücke 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
(= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 229 – 274.

Ders.: Elisabeth II. In: ders.: Stücke 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
(= Suhrkamp-Taschenbuch; 1554). S. 275 – 356.

Ders.: Heldenplatz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.
(= Suhrkamp-Taschenbuch; 2474).

Ders.: Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen: drei Dramolette.
Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990.

Prosa

Bernhard, Thomas: Frost. Frankfurt a.M.: Insel-Verl., 1963.

Ders.: Die Ursache. Eine Andeutung. Salzburg, Wien: Residenz-Verl., 1998.

Ders.: Der Keller. Eine Entziehung. München: dtv, 1994. (= dtv; 1426).

Ders.: Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987.
(= Suhrkamp-Taschenbuch; 1465).

Ders.: Meine Preise. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

7.1.2. Französisch

Dramatik

Bernhard, Thomas : La Force de l'habitude. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1983. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=105>. Stand : 5.9. 2011.

Ders.: L'Ignorant et le Fou. Traduit de l'allemand par Michel-François Demet, 1984. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=106>. Stand : 5.9. 2011.

Ders.: Au but. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1987. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=99>. Stand : 5.9. 2011.

Ders.: Déjeuner chez Wittgenstein. Traduit de l'allemand par Michel Nebenzahl, 1989. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=101>. Stand : 5.9. 2011.

Ders.: Le Faiseur de théâtre. Traduit de l'allemand par Edith Darnaud, 1989. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=104>. Stand : 5.9. 2011.

Ders.: Place des héros. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1990. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=109>. Stand : 5.9.2011.

Ders.: Le Président. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1992. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=110>. Stand : 5.9.2011.

Ders.: Les Célèbres. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1999. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&numc=10>. Stand : 5.9. 2011.

Ders.: Elisabeth II. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 1999. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&numc=10>. Stand : 5.9. 2011.

Ders.: Avant la retraite. Traduit de l'allemand par Claude Porcell, 2007. <http://www.arche-editeur.com/arche.php?page=fick&num=100>. Stand : 5.9. 2011.

Prosa

Bernhard, Thomas: Gel. Traduit de l'allemand par Boris Simon et Josée Türk-Meyer. Paris : Gallimard, 1967. (= Collection Du monde entier).

Ders.: L'Origine. Simple Indication. Traduit de l'allemand par Albert Kohn. Paris : Gallimard, 1981. (= Collection Du monde entier).

Ders.: Le Neveu de Wittgenstein. Une amitié. Traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1985. (= Collection Du monde entier).

Ders.: Le Naufragé. Traduit de l'allemand par Bernard Kreiss. Paris : Gallimard, 1986.
(= Collection Du monde entier).

Ders.: Des Arbres à abattre. Une irritation. Traduit de l'allemand par Bernhard Kreiss.
Paris : Gallimard, 1987. (= Collection Du monde entier).

Ders.: Maîtres Anciens. Comédie. Traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs. Paris :
Gallimard, 1988. (= Collection Du monde entier).

Ders.: Extinction. Un effondrement. Traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs.
Paris : Gallimard, 1990. (= Collection Du monde entier).

7.1.3. Telegramme, Briefe, Leserbriefe

Bernhard, Thomas: Brief 223. 15.12.1972. In: Fellingner, Raimund [Hrsg.]: Thomas
Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel. Berlin: Suhrkamp, 2011.

Ders.: 9. August 1972. Bernhard telegraphiert Kaut. In: Bayer, Wolfram [Hrsg.]:
Thomas Bernhard. Der Wahrheit auf der Spur: Reden, Leserbriefe, Interviews,
Feuilletons. Berlin: Suhrkamp, 2011.

Ders.: „Ich brauche die Festspiele nicht.“ Der Absagebrief an den Präsidenten der
Salzburger Festspiele Ohlsdorf, 20. August 1975. In: Die Zeit, 29.8.1975. 36/1975.
<http://www.zeit.de/1975/36/thomas-bernhard-ich-brauche-die-festspiele-nicht>.
Stand: 29.4.2011.

Ders.: Zwei Briefe an Claus Peymann. In: Die Zeit, 24.2.1989. 09/1989.
<http://www.zeit.de/1989/09/zwei-briefe-an-claus-peymann>. Stand: 30.4.2011.

Fellinger, Raimund [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Siegfried Unseld. Der Briefwechsel.
Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

7.2. Sekundärliteratur

Abel, Günter: Übersetzung als Interpretation. In: Büttemeyer, Wilhelm/Sandkühler, Hans Jörg [Hrsg.]: Übersetzung – Sprache und Interpretation. Frankfurt a.M., Wien [u.a.]: Lang, 2000. (=Philosophie und Geschichte der Wissenschaften; 44). S. 85 – 101.

Bataillon, Michel/Bayer, Wolfram/Nebenzahl, Michel/Porcell, Claude/Rach, Rudolf/Richard, Lionel/Vincent, Jean-Pierre/Winkler, Jean-Marie: „Man darf nie versuchen, Thomas Bernhard zu überlisten ...“. Round-table-Gespräch über die Inszenierungen auf französischen Bühnen. In: Bayer, Wolfram [Hrsg.]: Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995. S. 485 – 502.

Bayer, Wolfgang [Hrsg.]: Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995.

Bayr, Rudolf/Bernhard, Thomas: „Aus Schlagobers entsteht nichts“. Gespräch zwischen Rudolf Bayr und Thomas Bernhard, 12.9.1975 (ORF). In: Mittermayer, Manfred/Veits-Falk, Sabine [Hrsg.]: Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Salzburg: Jung u. Jung, 2001. (=Monographische Reihe zur Salzburger Kunst; 21).

Bentz, Oliver: Thomas Bernhard – Dichtung als Skandal. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 337).

Cirio, Rita: Austriacus infelix. 1982. In: Dreissinger, Sepp [Hrsg.]: Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992. S. 95 – 103.

Cullin, Michel: Réflexions sur les relations culturelles franco-autrichiennes depuis 1945. In : Magnou, Jacqueline [Hrsg.]: France – Autriche 1970-1986. Positions et Relations Culturelles; actes du colloque tenu à Orléans 12 et 13 mai 1986. Orléans: Université d'Orléans, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1986. S. 11 – 21.

Daran, Valérie de: „Es ist ein wunderschöner Text, aber es ist ein anderer Text“. Ein Erfahrungsbericht. In: Daran, Valérie de [Hrsg.]: Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Heinz, 2002. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 396). S. 148 – 183.

Dittmar, Jens [Hrsg.]: Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard. Wien: Edition S, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1993.

Eco, Umberto: Quasi dasselbe mit anderen Worten. München: dtv, 2009. (=dtv; 34556).

Fian, Antonio: Die Büchermacher. In: ders.: Was bisher geschah. Dramolette. Wien, Graz: Droschl, 1994. S. 81 – 88.

Fialik, Maria: Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater. Wien: Löcker, 1991.

Fleischer, Hagen: Erinnerungen an die „Causa W.“. In: Lehmann, Brigitte: Von der Kunst der Nestbeschmutzung. Wien: Löcker, 2009. S. 32 – 40.

Fleischmann, Krista: Thomas Bernhard – Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Edition S, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1991.

George, Marion: „A la fois proche et autre“. Zum Bild der österreichischen Literatur in Frankreich. In: Daran, Valérie de [Hrsg.]: Sprachtransfer als Kulturtransfer. Translationsprozesse zwischen dem österreichischen und dem französischen Kulturraum im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Heinz, 2002. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 396). S. 43 – 74.

Haider-Pregler, Hilde: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“ Überlegungen zu Thomas Bernhards philosophisch-komödiantischem Lachtheater. Castein, Hanne [Hrsg.]: Erbe und Umbruch in der neueren deutschsprachigen Komödie. Londoner Symposium 1987. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz, 1990a. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; 237). S. 153 – 183.

Dies.: „Das Theater ist eine von vielen Möglichkeiten es auszuhalten.“ Der dramatische Schriftsteller Thomas Bernhard. In: Greisenegger, Wolfgang [Hrsg.]: Theater Österreich. Theater in Österreich. Das österreichische Theaterjahrbuch. 1988/89. Wien, Darmstadt: Zsolnay, 1990b. S. 55 – 61

Dies.: „Ganz ohne Vorurteil hinein in einen poetischen Text“. Von einem Versuch, Thomas Bernhard zu spielen, als er in Österreich nicht gespielt werden durfte. In: Bergerová, Hana [Hrsg.]: Festschrift zum 15. Gründungsjubiläum des Lehrstuhls Germanistik. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně, 2005. S. 292 – 306.

Heinrich, Nathalie/Pollak, Michael: Vienne à Paris. Portrait d’une exposition. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

Hofer, Brigitte: Das Ganze ist im Grunde ein Spaß. 1978. In: Dreissinger, Sepp [Hrsg.]: Von einer Katastrophe in die andere. 13 Gespräche mit Thomas Bernhard. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992. S. 49 – 62.

Hönig, Hans G./Kußmaul, Paul: Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen: Narr, 1982.

Honegger, Gitta: Thomas Bernhard: „Was ist das für ein Narr?“ Berlin: Propyläen-Verl., 2003.

Huber, Martin: „Die theatralische Bruchbude auf dem Ring“. Thomas Bernhard und das Burgtheater. In: Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter, 2009. S. 31 – 46.

Kargl, Elisabeth: Traduire le théâtre d’Elfriede Jelinek. Enjeux et concrétisations. Wien : Diss., 2006.

Kaut, Josef: Brief an Thomas Bernhard, 10.12.1965. zitiert nach Mittermayer, Manfred/Veits-Falk, Sabine [Hrsg.]: Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Salzburg: Jung u. Jung, 2001. (=Monographische Reihe zur Salzburger Kunst; 21).

Kobert, Roland: Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Berlin: Henschel, 1999.

Le Moal-Piltzing, Pia: Auch den Abschied kann man wiederholen. Wiener Thomas-Bernhard-Inszenierungen zum 10. Todestag. In: Béhar, Pierre u.a. [Hrsg.]: Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. Bis 23. Juni 1999. St. Ingbert: Röhrig, 2001. (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur; 15). S. 307 – 333.

Le Rider, Jacques: Bernhard in Frankreich. In: Lachinger, Johann [Hrsg.]: Literarisches Kolloquium Thomas Bernhard. Materialien. Weitra: Bibliothek d. Provinz, 1994. S. 160 – 173.

Magnou, Jaqueline [Hrsg.]: France – Autriche 1970-1986. Positions et Relations Culturelles; actes du colloque tenu à Orléans 12 et 13 mai 1986. Orléans: Université d’Orléans, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1986.

Masson, Jean-Yves: Territoire de Babel. Notes sur la théorie de la traduction. In : Corps Ecrit, n° 36 : Babel ou la diversité des langues. Paris : Presses Universitaires de France (P.U.F.), 1990. S. 157 – 160.

Mittermayer, Manfred: „... ich hatte immer nur ich werden wollen“. Thomas Bernhards autobiographische Erzählungen. In: Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen. Salzburg, Wien: Jung u. Jung, 2001. S. 13 – 30.

Ders. [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter, 2009.

Ders.: „Das schönste Theater der Welt“. Thomas Bernhard und Salzburg. In: ders. [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter, 2009. S. 9 – 29.

Mounin, Georges: Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1967. (= Sammlung Dialog; 20).

Paepcke, Fritz: Textverstehen – Textübersetzen – Übersetzungskritik. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Paderborn [u.a.]: Schöningh [u.a.], 1994. (=Uni-Taschenbücher; 1415). S. 106 – 132.

Pageaux, Daniel-Henri: De l’imagerie culturelle à l’imaginaire. In: Brunel, Pierre/Chevreil, Yves: Précis de littérature comparée. Paris: Presses Universitaires de France (P.U.F.), 1989. S. 133 – 161.

Porcell, Claude: Mal vue, malentendu – le théâtre de Thomas Bernhard dans la presse française. In: Magnou, Jacqueline [Hrsg.]: France – Autriche 1970-1986. Positions et Relations Culturelles; actes du colloque tenu à Orléans 12 et 13 mai 1986. Orléans: Université d’Orléans, Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines, 1986. S. 123 – S. 145.

Ders.: Ténèbres. Textes, discours, entretien. Paris : Maurice Nadeau, 1990.

Ders.: Théâtre: La scène obscure. In : ders. [Hrsg.] : Ténèbres. Textes, discours, entretien. Paris: Maurice Nadeau, 1990.

Ders.: Die Verklärung des heiligen Bernhard. Zur Rezeption der Erzählprosa in Frankreich. In: Bayer, Wolfgang [Hrsg.]: Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995. S. 241 – 268.

Rauscher, Irene: Die Rezeption Thomas Bernhards in Frankreich. Wien: Dipl.Arb., 1991

Reiß, Katharina/Vermeer, Hans J. : Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Niemeyer, 1984. (= Linguistische Arbeiten; 147).

Snell-Hornby, Mary: Translation studies. An integrated approach. Amsterdam [u.a.]: Benjamins, 1988.

Rémond, René: Frankreich im 20. Jahrhundert. 1958 bis zur Gegenwart. Bd. 2. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1995. (= Geschichte Frankreichs; 6). S. 328-339.

Sandbichler, Bernhard: Österreichische Literatur in Frankreich (1982 – 1992). Dokumentation – Analyse – Information. Innsbruck: Diss., 1996.

Sforzin, Martine: Le théâtre de Thomas Bernhard: déraison ou rappel à la raison ? In : Inderwildi, Hilda/Mazellier, Catherine [Hrsg.] : Le théâtre contemporain de langue allemande. Ecritures en décalage. Paris : L'Harmattan, 2008. S. 117 – 128.

Snell-Hornby, Mary: Übersetzen, Sprache, Kultur. In: dies. [Hrsg.]: Übersetzungswissenschaft – Eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Paderborn [u.a.]: Schöningh [u.a.], 1994. (=Uni-Taschenbücher; 1415). S. 9 – 29.

Dies.: Sprechbare Sprache – Spielbarer Text. Zur Problematik der Bühnenübersetzung. In: Watts, Richard J. [Hrsg.]: Modes of interpretation. Essays presented to Ernst Leisi on the occasion of his 65th birthday. Tübingen: Narr, 1984. (= Tübinger Beiträge zur Linguistik; 260). S. 101 – 116.

Dies.: Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1998.

Sorg, Bernhard: Das Leben als Falle und Traktat. Zu Thomas Bernhards „Der Weltverbesserer“. In: Bartsch, Kurt [Hrsg.]: In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/Ts.: Athenäum-Verlag, 1983. S. 149. Zitiert nach Haider-Pregler, 1990a. S. 156f.

Stieg, Gerald: Im Namen Bernhards und Waldheims. Das Österreichbild der französischen Kulturjournalistik von 1986 – 1992. In: Kojas, Friedrich [Hrsg.]: Frankreich – Österreich. Wechselseitige Wahrnehmung und wechselseitiger Einfluß seit 1918. Wien; Graz [u.a.]: Böhlau, 1994. S. 221 – 245.

Strutz, Johann: „Wir, das bin ich“. – Folgerungen zum Autobiographienwerk von Thomas Bernhard. In: Bartsch, Kurt [Hrsg.]: In Sachen Thomas Bernhard. Königstein/Ts., Athenäum, 1983. S. 179 – 198.

Unsel, Siegfried: Reisebericht Wien, 4. – 7. Mai. In: Fellingner, Raimund [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Siegfried Unsel. Der Briefwechsel. Berlin: Suhrkamp, 2011.

Vermeer, Hans J.: Übersetzen als kultureller Transfer. In: Snell-Hornby, Mary [Hrsg.]: Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Paderborn [u.a.]: Schöningh [u.a.], 1994. (=Uni-Taschenbücher; 1415). S. 30 – 53.

Weinmann, Ute: Thomas Bernhard, l'Autriche et la France: histoire d'une réception littéraire. Paris [u.a.]: L'Harmattan, 2000.

Dies.: Ist ein toter Dichter ein besserer Dichter? Zur Thomas Bernhard-Rezeption in Frankreich. In: Béhar, Pierre u.a. [Hrsg.]: Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam. Beiträge des internationalen Kolloquiums an der Universität des Saarlandes vom 10. bis 12. Juni 1999. St. Ingbert: Röhrig, 2001. (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur; 15). S. 335 – 355.

Dies.: La réception de Thomas Bernhard en France. In: Chabert, Thomas [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Paris: Minerve, 2002. S. 165 – 171.

Weishard, Hélène: Thomas Bernhard et l'Autriche. Analyse d'une relation problématique. Metz: thèse de doctorat, 1997.

Dies.: Thomas Bernhard et l'Autriche: Les apories du discours identitaire. In : Weinmann, Ute [Hrsg.] : Regards sur Thomas Bernhard. Asnières : Institut d'Allemand d'Asnières, 2002. (= PIA, Publications de l'Institute d'Allemand: Volume hors collection). S. 77 – 94.

Winkler, Jean-Marie: L'attente et la fête. Recherches sur le théâtre de Thomas Bernhard. Bern ; Frankfurt a. M. [u.a.] : Peter Lang, 1989. (= Contacts: Série 1; Theatrica; 7).

Ders.: Todesengel, Nihilist und Prophet. Die Rezeption der Bühnenwerke in Frankreich 1986-1991. In: Bayer, Wolfram [Hrsg.]: Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien [u.a.]: Böhlau, 1995. S. 269 – 296.

Ders.: Theater und Weltbild bei Thomas Bernhard. In: Honold, Alexander [Hrsg.]: Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. S. 199 – 206.

Ders.: Rezeption und/oder Interpretation. Zum problematischen Verständnis von Bernhards Bühnenwerk. In: Huber, Martin [Hrsg.]: Wissenschaft als Finsternis? Wien [u.a.]: Böhlau, 2002. S. 163 – 180.

Ders.: Der beliebte Theatermacher und umjubelte „Österreichhasser“. Thomas Bernhard auf französischen Bühnen. In: Mittermayer, Manfred [Hrsg.]: „Österreich selbst ist nichts als eine Bühne“. Thomas Bernhard und das Theater. Wien: Brandstätter, 2009. S. 75 – 79.

Zeyringer, Klaus : Texte et contexte: La littérature autrichienne. In: Hornig, Dieter [Hrsg.]: Continuités et ruptures dans la littérature autrichienne. 17 essais. Nîmes: Chambon, 1996. (= Annales de l'Institut Culturel Autrichien; 1). S. 9 – 27.

7.3. Internetquellen

Artikel

Bataillon, Michel: Le Faiseur de Théâtre. Thomas Bernhard. In : http://www.festival-automne.com/Publish/archive_pdf/FAP_1988_TH_06_PRGS.pdf. Stand: 28.3.2011.

Dreissinger, Sepp: „und, also, aber“: Über Thomas Bernhard reden. <http://roi.orf.at/artikel/265838>. Stand: 01.06.2011.

Haider-Pregler, Hilde : Komödiantisch-Philosophisches Lach- und Lebenstheater. In: Wiener Zeitung, 14.02.2011.
<http://www.wienerzeitung.at/default.aspx?tabID=3905&alias=wzo&cob=543856>.
Stand: 12.06.2011.

Henrichs, Benjamin : Wahn, Wahn, nur du allein. In: Die Zeit, 29.8.1989. 36/1986.
<http://www.zeit.de/1986/36/wahn-wahn-nur-du-allein>. Stand: 30.4.2011.

Lecerf, Christine: Une belle occasion. In: Europe. Revue littéraire mensuelle. 03/2009.
<http://www.europe-revue.net/parutions-2009/mars-2009-thomas-bernhard/thomas-bernhard-.pdf>. Stand: 11.06.2011.

Scheucher, Christine: Ablehnung und Inszenierung. Thomas Bernhard und die Fotografie. In: <http://oe1.orf.at/artikel/268755>. Stand: 10.4.2011.

Schümer, Dirk: Claus Peymann inszeniert Thomas Bernhard. Da fliegt das Bahrtuch mit einem Schlag davon. 15.02.2011. In: <http://www.faz.net/artikel/C30794/claus-peymann-inszeniert-thomas-bernhard-da-fliegt-das-bahrtuch-mit-einem-schlag-davon-30327760.html>. Stand: 12.06.2011.

Winkler, Jean-Marie : Thomas Bernhard dramaturge ou la mémoire simplement compliquée. In : <http://www.lebilletdesauteursdetheatre.com/Resonnance-37-2010-11-01.html?beaumarchais>. Stand : 24.2.2011.

Wolf, Barbara: Club 2. Literat und Provokateur: Was blieb von Thomas Bernhard? In: <http://tv.orf.at/programm/orf2/20110209/529045201/310524>. Stand: 10.4.2011.

o.V.: Affäre Filbinger. Was Rechtens war.... In: Der Spiegel, Nummer 20. 1978.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40615419.html>. Stand: 25.3.2011.

o.V. : Cycle Thomas Bernhard – „L’Ignorant et le fou“. <http://www.franceculture.com/emission-cycle-thomas-bernhard-l-ignorant-et-le-fou-2009-07-05.html>. Stand: 11.06. 2011.

o.V.: „Die Tragödie ist seine Komödie“. In: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-02/thomas-bernhard?page=1>. Stand: 10.4.2011.

Homepages

Ausstellung Österreich selbst ist nichts als eine Bühne. Thomas Bernhard und das Theater. <http://www.khm.at/de/khm/ausstellungen/archiv/2010/oesterreich-selbst-ist-nichts-als-eine-buehne/> Stand: 1.6.2011.

Du Monde entier. http://www.gallimard.fr/ecoutezlire/fiche_mondeentier.htm. Stand: 17.3.2011.

Europe. Revue littéraire mensuelle. www.europe-revue.net Stand : 11.06.2011.

Syndicat de la critique. Théâtre, musique, danse. Palmarès du prix de la critique. http://www.syndicat-critique-tmd.fr/3.html#_Toc190400469. Stand: 28.3.2011.

Suhrkamp/Insel : Thomas Bernhard. Der Präsident. http://www.suhrkamp.de/theater_medien/der_praesident-homas_bernhard_101000.html. Stand: 23.3.2011

Thomas Bernhard Archiv. <http://www.thomasbernhard.at/tbarchiv/index.html>. Stand: 31.5.2011.

Thomas-Bernhard-Privatstiftung. www.thomasbernhard.at/privstif/index.html. Stand: 30.5.2011.

Über die ITBG. <http://www.thomasbernhard.at/itbg/index.html>. Stand: 30.5.2011.

Email

Baratta-Dragono, Marie Christine : Re : Feiern zu Jubiläen Geburtstag/Todestag in Frankreich. Email an Julia Walder, 1.6.2011.

7.4. Zeitung

Abraham, Jean-Pierre : Nazisme et conscience allemande. Romans, récits. In: La Quinzaine littéraire, Revue N° 43, 15.1.1968.

Blaha, Paul : Die Perfidie des Künstlers. In: Die Weltwoche (Zürich), 16.6.1976. zitiert nach Mittermayer, 2009.

Dumur, Guy: „Le phénomène Bernhard. Feu sur l’aigle à deux têtes“. In : Le Nouvel Observateur, 21.02.1991. zitiert nach Weinmann, 2000.

Godard, Colette. *Le Monde*, 21.2.1978. zitiert nach Porcell, 1986.

Grimm-Weissert, Olga: Bernhards Glück in Paris und kein Ende. In: Der Standard, 11.02.1991.

Haider-Pregler, Hilde: Wiener Festwochen: Bernhards „Elizabeth II.“ in Bratislava. Eine österreichische Komödie. In: Wiener Zeitung, 26. 05. 1990.

Dies.: Studio Molière: „Simplement compliqué“ mit Serge Merlin. Bernhards Heimkehr nach Wien. In: Wiener Zeitung, 19. 5. 1996.

Kathrein, Karin: Kofferpacken mit Thomas Bernhard. Zur Uraufführung des Schauspiels „Am Ziel“ im Salzburger Landestheater. In: Die Presse, 20.8.1981.

Lartichaux, Jean-Yves: Thomas Bernhard. Le Président. In : La Quinzaine littéraire. Revue N° 345, 01.04.1981.

Noetzel-Aubry, Chantal: „Bernhardite aigüe“. In : La Croix, 20.10.1988. Zitiert nach Weinmann, 2000. S. 207.

Ders.: Dossier Thomas Bernhard. Les récits autobiographiques. In : La Quinzaine littéraire. Revue N° 354, 01.09.1981.

Schneider, Jean-Claude : *Gel*, par Thomas Bernhard (Gallimard). In : La Nouvelle Revue Française (NRF). Revue N° 185, Mai 1968. S. 937 – 939.

Théâtre/Public: Thomas Bernhard – Œil pour œil – L’ordinaire – Du théâtre comme art minoritaire – Le critique : utopie et autobiographie. Revue N° 50, März 1981.

8. Anhang

8.1. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit thematisiert die Rezeption der Thomas-Bernhard-Stücke unter besonderer Berücksichtigung eines spezifischen soziokulturellen Kontextes. Die Ausgangshypothese lautet, dass es einen Zusammenhang zwischen der Rezeption und dem jeweiligen soziokulturellen Kontext gibt beziehungsweise dass Stücke nicht (nur) aufgrund ihrer textlichen Struktur und ihrer jeweiligen Inszenierung verstanden werden (können), sondern dass der soziokulturelle Hintergrund die Möglichkeit eines Verständnisses im hermeneutischen Sinne vorstrukturiert.

Diese These wird geprüft, indem zunächst den Fragen nachgegangen wird, wie die Bernhard-Rezeption (zunächst genreunabhängig) in Frankreich verläuft, welche Faktoren sie beeinflussen und welche Aspekte des Bernhardschen Œuvres wie (miss)verstanden werden. Im Vergleich dazu wird die Situation in Österreich aufgegriffen und analysiert, wie das dramatische Werk Thomas Bernhards insbesondere unter Berücksichtigung der rahmenschaffenden Bedingungen der kulturellen Institutionen Österreichs (Salzburger Festspiele und Burgtheater) rezipiert wird und was in einem österreichischen Kontext als seine Stücke betreffend relevante Rezeptions- und in Folge Interpretationskategorien gelten.

Abschließend wird in einem komparativen Kapitel resümiert, ob und wie sich der „Bernhard-Kult“ in Ausgangs- und Zielkultur, wie Österreich und Frankreich in Hinblick auf den kulturellen Transfer der Übersetzungen genannt werden, nach dem Tod des dramatischen Schriftstellers fortsetzt.

8.2. Vita

Julia Walder, geboren am 12. Mai 1986 in Lienz (Osttirol), studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Nebenfächer: Kulturwissenschaft und Französisch) sowie Soziologie an der Universität Wien.

Vor Studienbeginn absolvierte sie ein Freiwilliges Soziales Jahr im Rahmen des European Voluntary Service (EVS) im Herinneringscentrum Kamp Westerbork in den Niederlanden. Im Laufe ihrer Studienzeit sammelte sie praktische Erfahrungen in kulturellen Institutionen im In- und Ausland, insbesondere in den Bereichen journalistisches Arbeiten, Lektorat, Translation sowie Veranstaltungsorganisation. Ihren Aufenthalt in Paris im Rahmen des universitären Austauschprogrammes Erasmus an der Université Paris VIII nützte sie unter anderem zur Einstiegsrecherche der vorliegenden Diplomarbeit.